

Leben und Werke

des

Malers Giovannantonio Bazzi

von Vercelli



(genannt il Soddoma.)

Als Beitrag zur Geschichte der italienischen Renaissance
zum ersten Male beschrieben

von

Albert Jansen.

Stuttgart.
Verlag von Ebner & Seubert
1870.



Kopf der Roxane. Von Soddoma.

Leben und Werke

des

Malers Giovannantonio Bazzi

von Vercelli



genannt il Soddoma.

Als Beitrag zur Geschichte der italienischen Renaissance
zum ersten Male beschrieben

von

Albert Jansen.

Stuttgart.
Verlag von Ebner & Seubert.
1870.

Druck von EMIL MÜLLER in Stuttgart.

Inhalts-Verzeichniss.

Dritter Abschnitt.

Schluss.

Einleitung.

Soddoma zählt nicht unter die glücklichen Künstler, deren Namen aller Orten in Italien und weit und breit über dessen Grenzen hinaus bekannt geworden sind.

Zahlreiche Staffeleibilder, welche so leicht den Ort und Besitzer wechseln können, welche, überallhin zerstreut, Künstlern und Kunstfreunden gleichsam von selbst entgegenkommen, hat er nicht verfertigt. Das Meiste und Beste schuf er als Freskomaler. Aber man weiss, wie sehr gerade Wandgemälde der Unbill der Zeiten ausgesetzt sind, und dass sie immer am ersten von den wechselnden Launen und Bedürfnissen der Menschen zu leiden haben. Und so sind denn auch nicht wenige Werke dieser Art, die Soddoma entwarf, arg verletzt oder ganz zerstört worden. Nichtsdestoweniger, kann man sagen, hat doch das Geschick mit besonderer Gunst und Schonung über diesen seinen Schöpfungen gewaltet. Sehr viele derselben und erfreulicher Weise diejenigen, welche an und für sich den höchsten Kunstwerth oder für die Entwickelung des Künstlers die grösste Bedeutung haben, sind uns wenn nicht ganz unversehrt, doch wenig geschädigt erhalten geblieben. Allein zum Nachtheil für den Ruhm Soddomas befinden sie sich in und bei Siena, das nicht an der grossen Heerstrasse der Reisenden liegt, oder in Rom in den oberen Räumen der Villa Farnesina, wo sie der gegenwärtige Besitzer Einheimischen und Fremden seit Jahren fast ganz verschlossen hält, und wo sie immerfort durch die Nähe von Rafaels vielgerühmten und vielgefeierten Werken wenigstens in den Augen der Menge beeinträchtigt worden sind. Von sämmtlichen Originalarbeiten Soddomas sind dann überdies ausserordentlich selten Copien oder Nachbildungen in Stich

und Holzschnitt gemacht worden. Diesem Meister ist nichts von alle dem zu Theil geworden, was sonst die Werke eines Künstlers allgemein verbreiten und populär machen kann.

Sonderbares Geschick! Immerfort, in allen Jahrhunderten haben die grössten Kenner Soddoma bewundert und gepriesen. Und Jeder, der heutzutage an seine Gemälde herantritt, ist erstaunt und betroffen, nicht blos über die ungewöhnliche Schönheit derselben, sondern vornehmlich darüber, dass sie für ihn gar nichts Fremdartiges enthalten, dass sie ihn vielmehr innerlich so sympathisch anmuthen, als wären sie eben für ihn entworfen worden, als sprächen sie rein und voll unser modernes Fühlen und Empfinden aus. Wir schmeicheln uns gern damit, unsere Gegenwart der Epoche der italienischen Renaissance verwandt und wesensgleich zu finden: aus den Werken Soddomas tritt uns eine Geisteseinheit beider Zeiten in der That überraschend entgegen.

Gewiss besass die germanische Nation im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert Maler und Bildhauer, die sich in der technischen Ausbildung, die sich in der Tiefe des Gefühls und im Reichthum der Erfindung mit den ersten Talenten Italiens messen konnten. Allein die Hervorbringung eines allgemeingiltigen modern-klassischen Styles blieb doch selbst den Kraft und Vischer, den Dürer und Holbein versagt. Darum hauptsächlich, weil sie nicht im Stande waren, sich aus den Schranken jenes germanisch-christlichen Geistes zu befreien und zu erheben, welcher dem katholischen Mittelalter seinen eigenthümlichen Charakter und doch auch der Reformation ihren Ursprung und ihr Wesen verliehen hatte. In Luthers durch und durch religiöser und ächt deutscher Natur behielt Paulus über Aristoteles und die tiefsinnige alte Mystik über den formvollendeten gelehrten neuen Humanismus stets die Oberhand. Wenn nun begeistert und begeisternd die deutsche Kunst in den Dienst seiner Lehre trat, so offenbart sich etwas durchaus Aehnliches an ihr. Sie bleibt, was sie war: ausschliesslich national und fromm, kindlich befangen und kühn verwegen, engbeschränkt und unendlich reich, oft so kleinlich

in ihren Gestaltungen und so wunderbar erhaben in ihren Ideen, oder einfach gross im Gedanken und phantastisch in seinem Ausdruck, wahrhaft ideal im Geiste und nicht selten bizarr realistisch in den Formen, voll ergreifender, ja überwältigender Einheit in der Empfindung und doch wieder gar manchesmal wild verworren und zerstreut in der Composition. Nicht aus der Fülle des Lebens, nicht aus Philosophien und Religionen kann die bildende Kunst Mass und Gesetz, kann sie die ihr nothwendige Harmonie und die ihr gemässe Idealität entnehmen. Aus sich selbst heraus, aus ihrer eigensten innersten Natur muss sie die Schönheit hervorbringen. Das nun hatte eben die Antike gethan. An diese sich wieder anzuschliessen und in der Vereinigung mit dieser sich umzugestalten, das wurde der italienischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts vor allen anderen aus äusseren und inneren Gründen nicht nur leicht, sondern durch die Gesammtentwickelung des Lebens geradezu mit Nothwendigkeit geboten.

In der Renaissance kommt aber dann der italienische Genius zu einer Freiheit und Selbstständigkeit, wie sie der römische wohl niemals besessen hatte, und er erzeugte Werke von einer Formvollendung und idealen Hoheit, wie sie vordem einzig und allein nur den Hellenen eigen gewesen waren. Es ist nichts weniger als eine übertriebene Behauptung, dass das Zeitalter der Mediciäer nach dem Perikleischen und Augusteischen die hervorragendste und weiteste Bedeutung für die Entwickelung der schönen Künste gehabt hat. Wir stehen noch heute unter ihrem Einfluss.

Nicht als ob sie sich seit ihrem Beginn gleichmässig zu immer höheren, schöneren Zielen entfaltet und erhoben hätte.

Bei ihrer Theilnahme am kirchlichen Freiheitskampfe konnte die deutsche Kunst unmöglich verlieren: sie verkümmert vielmehr durch das politische Unglück der Nation und erlag dann dem allgemeinen Siege einer geistigen Richtung, welche der ihrigen vollkommen entgegengesetzt war. Das ganze Werden und Sein der italienischen Renaissance war römisch-heidnisch, was sie auch da noch auf das deutlichste verrieth, wo sie zum

Ausdrucke und zur Verherrlichung der grossen katholischen Reaction gebraucht wurde. Indem sie aber ebenso oft das Werkzeug als das Product einer höchst energischen einseitigen kirchlichen Tendenz wurde, musste sie mit ihrer ursprünglichen Freiheit auch ihr wahres Lebenselement verlieren und auf unheilvolle Bahn gerathen. Aeusserlich freilich erscheint sie unendlich fruchtbar und reich. Die italienische Renaissance wird zur romanischen, zur katholischen Kunst überhaupt. Alle Talente Italiens und Spaniens, Frankreichs und der Niederlande schaffen in ihrem Geiste. Selbst der Protestantismus muss sich überall der Herrschaft derselben fügen. Und sehr bald erhob sich die allgemeine Meinung, man habe nicht nur Michel Angelo und Rafael übertroffen, sondern die Antike selber an jeder Stelle überholt.

Eben auf dem Höhepunkte der Selbsttäuschung kehrte jedoch die Besinnung zurück. Die Wahrheit der Natur und die Schönheit der klassischen Form, beides war vollständig verloren gegangen. Beides wieder zu gewinnen vereinten sich nun Romanen und Germanen, und Rousseau und Winkelmann wurden die Herolde einer neuen Zeit. Für die redenden Künste ist in Goethe der ersehnte Meister erschienen: aber den bildenden hat das Geschick noch bis heute eine gleiche Gunst versagt. Die sogenannten „klassischen“ Künstlerschulen haben trotz sehr gelehrter Kenntniss der Griechen und Römer dennoch kaum da oder dort einmal etwas geleistet, was wirklich von antikem Lebenshauch beseelt und durchdrungen wäre. Mochte nun auch im Gegensatz zu ihnen die neue christliche Romantik den besten Willen und sogar eine unfassliche Selbstverleugnung in Sachen der Dogmatik und des Glaubens an den Tag legen: alle ihre Werke kamen niemals über Nachahmungen hinaus, welche nicht selten frostig und unerquicklich affectirt sind, und nach Form und Gehalt jederzeit dem Geschmacke und Geiste unserer Gegenwart widersprechen.

Daher wendet sich denn auch noch heute die allgemeine Theilnahme wie die Forschung und das künstlerische Streben immer wieder am liebsten zu den Werken der italienischen

Renaissance zurück. Denn in ihnen, wenn irgendwo, ist der antike Geist zu neuer Schaffenslust erstanden, und in ihnen allein ist der Gehalt des Christenthums zu edelschöner Erscheinung gebracht. Es ist doch, als hätte jene mystische Vermählung Fausts mit der Helena nur in Italien im fünfzehnten Jahrhundert vollzogen werden können. In diese Epoche blickt denn auch ganz Italien aus einer zweifelhaften Gegenwart über traurige Zwischenzeiten hinweg mit Freude und Stolz. In ihr suchen wetteifernd mit den Einheimischen die Fremden nach jenem Leitsterne, der unser gesammtes Streben nach erwünschten Zielen führen soll. Allen Hervorbringungen der Zeit widmet man seine Aufmerksamkeit, seine Theilnahme. Für die Erkenntniss des Ganzen hat auch das Kleinste Werth, und selbst das Geringste übt seine Anziehungskraft und seinen Zauber aus.

Soddoma gehört nicht unter die grössten Maler seiner Zeit, allein wiederholt ist ihm das Grösste gelungen. Er besass wenig klassische Gelehrsamkeit und noch weniger christlich-kirchlichen Eifer, allein in seinen Gemälden entzückt er uns durch ächt antikes Empfinden, ergreift er uns durch wahrhafte religiöse Innerlichkeit. Derjenige aber, der den Charakter und den Lebensgang dieses Mannes betrachtet, wird bemerken, dass er mehr als jeder andere geeignet war, in sich und in seinen Werken das innerste eigenthümlichste Wesen seiner Zeit uns widerzuspiegeln.

Noch niemals ist sein Leben eingehend geschildert, und ebenso wenig sind bis jetzt seine Arbeiten im Zusammenhange gewürdigt worden. Schon darum dürfte sich wohl auch ein Fremder an diese Aufgabe wagen. Ohne Frage wird das allgemeine Interesse sein Unternehmen rechtfertigen. Und können, müssen wir nicht Alle wenigstens in der Kunst und in der Wissenschaft etwas kosmopolitisch bleiben oder werden?

Vasari hat die Ehre, von Michel Angelo in einem Sonett dafür gefeiert zu werden, dass er als Maler und Schriftsteller mit der schönen und lebengebenden Natur glücklich gewetteifert, dass er dem Schicksal zum Trotz durch seine Biographien

sich selbst und Anderen unvergängliches Dasein gegeben habe. Wie mancher Künstler lebt in Wahrheit einzig und allein durch Vasari im Andenken der Menschen fort! Auch Soddoma. Zeitgenossen haben an Vasari Billigkeit und streng gerechten Sinn gerühmt; Spätere fanden wiederholt Gelegenheit, ihm beides abzusprechen. Allein kein Maler, nicht einmal Pinturicchio, ist von Vasari so hart und so gehässig behandelt worden, als Soddoma. Zur Erklärung muss man jetzt einen Umstand ins Auge fassen, der bisher übersehen wurde. Der Verfasser der Künstlerbiographien hat bei Michel Angelo nicht allein zur Beurtheilung von Kunstwerken seinen absoluten Massstab gefunden. Vielmehr misst er auch beständig den sittlichen Werth der Menschen an jenem einzig reinen, aber zugleich schroff herben Charakter, der denn doch in jeder Hinsicht einsam durch sein Jahrhundert wandelt. Wenn nun der Kritiker Vasari in Anbetracht eines solchen Vorbildes selbst gegen Rafaels Schöpfungen, selbst gegen Rafaels liebenswürdige, hinreissende persönliche Grazie seine Augen verschliessen oder gar verblenden lassen kann: dann wird es schwerlich Wunder nehmen, dass er den verwegenen, rücksichtslosen, ausgelassenen Sinn so mancher Männer des fünfzehnten Jahrhunderts gar nicht begreift und mit pedantischer Strenge schulmeistert. Ueberdies, Vasari malte und schrieb in der Zeit, in der die katholische Reaction in ihrem vollen Zuge war. Für Soddoma kommt dann noch ein Besonderes hinzu. Die Nachrichten, die sein Biograph über diesen Mann erhielt, erhielt er von zwei Gegnern desselben, vom Maler Beccafumi und vom Goldschmied Giuliano Morilli, welche beide Sienesen und beide unter sich eng befreundet waren. Der Goldschmied hatte antiquarischen Sinn: er sammelte Handzeichnungen und Notizen über Künstler. Ein handschriftliches Exemplar von Cenninis „libro dell' arte“ ist aus seinem Besitz in denjenigen Vasaris gekommen. Beachtung fordert endlich auch der Umstand, dass Soddomas Leben bei Vasari nicht in der Ausgabe von 1550, sondern erst in der von 1568 erschien.

Durch kritische Bemerkungen und chronologische Sichtung, durch Verbesserungen und Zusätze verschiedener Art haben

die neuen Herausgeber der Künstlerbiographien viele und grosse Dienste der Kunstgeschichte geleistet. Und da sie vornehmlich Sienesen sind, so ist ihre Thätigkeit besonders der Sienesischen Malerschule und damit auch Soddoma zu Gute gekommen.

Einer von ihnen, Gaetano Milanesi, bietet ausserdem in seinen Documenti per la storia dell' arte Senese eine Fülle von neuem und werthvollem Material. Sehr wichtige Ergänzungen dazu bringt dann der erste Theil der Miscellanea di storia Italiana. In diesen veröffentlichte 1862 Luigi Bruzza: „Notizie intorno alla patria e ai primi studj del pittore G. A Bazzi detto il Soddoma.“ Manches Beachtenswerthe findet sich in Compilationen des siebzehnten Jahrhunderts, in Ugurgieri „Pompe Senesi“ und in Padre della Valle „Lettere Senesi“. Ueber viele Punkte gibt das tüchtige Buch „Siena e il suo territorio“, 1862, Aufklärung und Belehrung. Wer Soddomas Leben verstehen will, kann es natürlich nicht ohne ein Verständniss der Zeit, in die es fiel. Hier ist es genug, auf zwei Specialgeschichten hinzuweisen. Die eine, gedruckt 1755, ist Pecci „memorie storico-critiche della città di Siena“ und die andere, welche 1869 erschien, Bartolomeo Aquarone „Gli ultimi anni della storia repubblicana di Siena. Introduzione.“ Trotz aller Forschung bleibt noch manches Einzelne in Soddomas Leben dunkel und verborgen, allein was wir davon wissen, reicht hin, um seiner Persönlichkeit bis in das Innerste zu blicken. Seinen künstlerischen Charakter offenbaren seine Werke.

Erster Abschnitt.

Lehrjahre.

Die Stadt Vercelli liegt angenehm und freundlich gebaut in der Ebene des Flusses Sesia. Aus dem Besitz der Mailändischen Visconti ist sie 1427 an den weisen und friedfertigen Amadeus VII. von Savoyen gekommen, der 1434 seinen Herzogsmantel mit dem Kleide des Einsiedlers vertauschte und 1449 die Papstkrone um der kirchlichen Einheit willen wieder ruhig von seinem Haupte gab. Oft haben seine Nachfolger auf dem Schlosse von Vercelli Hof gehalten. Volk und Fürsten zeichneten sich durch milde Sinnesart aus. Es ist ein köstlicher Ruhm der Stadt, dass sie sich lange und energisch gegen Ketzerverbrennungen gewehrt hat, und dass auf ihrem Gebiete verfolgten Waldensern eine Zufluchtsstätte gegönnt worden ist. Die Stadt hob sich schnell unter dem Savoyischen Herrscherhause und zog aus allen Ortschaften in der Nähe rührige und strebsame Fremde an.

Aus Biandrate kamen ganze Familien. Eben aus diesem Oertchen, wenige Meilen nördlich von Vercelli gelegen, stammte der Schuhmacher Giacomo Bazzi, des Antonio Bazzi Sohn. Es war ein fleissiger und braver Mann, dem es darauf ankam, sich einen Sparpfennig zurückzulegen. Der „dürre Jacob“ hiess er beim Volke. Am 26. Januar 1475 alten Kalenders miethete er sich eine Werkstatt mit ein paar Zimmerchen dahinter oder drüber in der Parochie San Michele, im Hause des Lorenzo Furione. Er war Meister geworden, und im folgenden Jahre heirathete er Angelina, eine Tochter Nicolas von Bergamo, die ihm eine kleine Mitgift zubrachte. Die Ehe fiel glücklich

aus: mit treuherziger Liebe und Verehrung hat Meister Jacob sein Leben lang an seiner Frau gehangen. Sie gebar ihm drei Kinder, eine Tochter Amedea und zwei Söhne, welche Niccolo und Giovanni Antonio getauft wurden. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der letztgenannte auch zuletzt geboren. Luigi Bruzza, der entgegengesetzter Ansicht ist und dessen Meinung hier einzig und allein in Betracht kommt, hat einen zu dürftigen Beweis dafür angeführt und selbst diesen nur auf einen Irrthum gestützt.

Giovanni Antonio, den die Kunstgeschichte unter dem Namen Soddoma kennt, erblickte in jener Schuhmacherwohnung bei San Michele in Vercelli 1479 oder 1480 das Licht der Welt. Sehr frühzeitig offenbarte sich seine lebhafte Phantasie und sein malerisches Talent.

Im Schosse der katholischen Kirche, von ihr gehegt und gepflegt, hatte sich zuletzt im Mittelalter ein reiches Leben der Kunst und des höheren Handwerks entfaltet. Auch der kleinste Ort hatte für seine Kirchen und Kapellen seine Steinmetzen und Holzschneider, seine Maler und Vergolder. Und Vercelli gehörte noch nicht zu den geringsten Städten Oberitaliens. Boniforto Oldoni, der 1477 oder 1478 gestorben war, war von Mailand her eingewandert, hatte eine ehrenvolle Aufnahme gefunden und das Bürgerrecht der Stadt erhalten. Durch seine Werke und seine Unterweisung gründete er eine Art Malerschule in Vercelli. Eben hier sind nach seinem Tode vier seiner Söhne: Eleazaro, Isuele, Efraimo und Ismaele als Maler thätig gewesen. Aus Lodi war um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts Giovanni Trissoni gekommen, und zu seiner Familie gehörten Stefano, Bernardino und Ludovico. Von Giovanni Trissoni wurden nicht nur Ornamente, sondern auch biblisch-historische Scenen al fresco ausgeführt. Die dritte und wie es scheint die bedeutendste Malerfamilie in Vercelli stammte aus Casale. Es waren die Spanzotti. Martino Spanzotti, genannt Martino di Casale, stand an der Spitze derselben und galt für den ersten Meister in Vercelli. Vermählt mit Costantina Pianta aus dem edeln Geschlecht derer von Lavriano, stand er

gesellschaftlich mit den vornehmsten Kreisen der Stadt in Verbindung. Diesem Manne nun gab Weihnachten 1490 der Schuhmacher Giacomo Bazzi seinen etwa zehnjährigen Sohn Giovannantonio in die Lehre. Unter den Zeugen beim Contractsabschluss war auch der Edelmann Francesco dei Trissoni, dessen Familie im Rathe der Stadt eine grosse Rolle spielte, und den man sich gern als Gönner des talentvollen Knaben denken mag.

Nicht uninteressant ist der Lehrcontract. Auf 7 Jahre von Weihnachten 1490 bis Weihnachten 1497 wurde Giovannantonio dem Meister Martino di Casale übergeben. Der Vater verspricht im Namen seines Sohnes, dass dieser gesetzlich und getreu ist, dass er nicht List und Betrug übt, dass er Alles, was in seine Hände kommt, dem Meister übergibt, dass er Alles thut, was ein guter, gesetzlicher und getreuer Diener zu thun gehalten ist. Der Meister Martino aber verpflichtet sich, den Knaben nach bestem Wissen und Können in der Malerkunst zu unterweisen. Das Lehrgeld wird auf 50 Mailändische Gulden festgesetzt, die in sieben Raten am Anfange jedes Lehrjahres zu bezahlen sind. Auch eine Art ordentlicher Ausstattung soll der Knabe mitbekommen: einen Rock, der brav lang ist (bona longitudine), zwei Westen und drei Paar Stiefel. Sind aber diese Sachen abgetragen, dann muss der Meister eine angemessene Kleidung des Burschen beschaffen. Die Hemden hingegen und die kleine Wäsche sowie deren Reinhaltung hat die ganzen sieben Jahre hindurch der Vater zu besorgen. Der Meister gibt natürlich Alles, was zur Lebensnahrung und Nothdurft gehört, Speise und Trank und ein schickliches Obdach. Wer den Contract nicht hält, kann nach Recht und Gesetz festgenommen und ins Gefängniss gesperrt werden. Beschworen wird er vom Vater und vom Meister und mit Verzichtleistung auf die Rechte des minorennen Alters auch von dem kleinen Giovannantonio.

Wenn heutzutage von Kunst und Künstlern die Rede ist, so denkt man leicht an auserwählte Genies, wenigstens an auffallende, ja phantastische Erscheinungen; man denkt an

das vornehme Academiewesen mit den prächtigen Palästen, mit dem reichen und mannigfaltigen Apparat, mit den Sammlungen von Büchern und Kunstwerken, und vor Allem mit den berühmten Professoren, welche nach dem Gesetze einer unendlichen Arbeitstheilung alle möglichen Theile des Könnens lehren, welche Hefte lesen und hoffähig sind. Im Mittelalter war es nicht so; da war die bildende Kunst eine schlichte Zunft, wie die Schneiderei oder Schusterei, und ihre Vertreter waren nach altem Handwerksbrauch Lehrlinge, Gehilfen und Meister. Freilich war das gesammte Handwerk hochgeehrt, und in vielen selbst grossen Städten waren die Zünfte mit Ausschluss der Adelsgeschlechter zum Regimente und zur politischen Herrschaft gelangt. Damals gab es in Wahrheit ein politisches Bürgerthum, das stolz auf seine Arbeit wie auf seine Macht und seine Freiheit war. Allein die Meister Maler und Bildhauer wird man sich in Rücksicht auf ihr künstlerisches Selbstgefühl und auf ihr Auftreten als Künstler nie einfach und anspruchslos genug vorstellen. Die Kunst selbst durchaus im Dienste der einen allgemeinen römischen Kirche zeigte von einem bis zum andern Ende des europäischen Abendlandes denselben Inhalt und fast dieselben Formen und Weisen der Darstellung. Kaum liessen sich nationale Verschiedenheiten bemerken, noch viel schwieriger besondere Eigenheiten gewisser Landschaften und Städte. Ausserordentlich selten machte sich eine persönliche Individualität geltend; aber geschah es, so kam auch das Wesen derselben weit und breit und auf eine Reihe von Generationen hinaus zur Herrschaft und Geltung. Erst auf dem Höhepunkte der Renaissance erscheint das Alles als anders geworden: in Kirche und Staat, in nationalen und socialen Verhältnissen, in Kunst und Wissenschaft, in der Entwickelung des Allgemeinen und der Individualität beginnt dann die neue Zeit. Wohl hatte sie auch schon in Oberitalien begonnen: Mantegna's Name wurde nicht nur diesseits, sondern auch jenseits der Alpen gefeiert; Giovanni Bellini gründete in Venedig, Francesco Francia in Bologna seine Malerschule. Im Mailändischen glänzte Ambrogio Borgognone

als Meister aller drei Künste, und bereits war eben dort hin Leonardo da Vinci gekommen.

Der „dürre Jacob", der arme Schuhmacher von Vercelli konnte nicht daran denken, seinen Sohn auswärts in die Lehre zu einem jener Heroen der neuen Kunst zu schicken. Er that nach seinen Kräften, wenn er ihn daheim anständig erziehen und unterweisen liess. Vielleicht war es seinem Geiste auch nicht gegeben, zwischen dem berühmten Spanzotti in Vercelli und dem berühmten Leonardo in Mailand einen grossen Unterschied zu merken. Wenn damals der alte Buonarotti seinen Sohn Michel Angelo in der „Bottega Ghirlandajos" oder unter den Steinmetzen im Garten Lorenzo Medicis mit Unwillen und Entrüstung sah, so schickte der dürre Jacob seinen Sohn Giovannantonio mit Stolz zu Meister Spanzotto in die Lehre. Der Schuhmacher musste doch immer die Malerzunft über die seinige stellen, während ein „Abkömmling der Grafen von Canossa" das Bildermalen und Marmorbehauen für wenig standesgemäss erachtete.

Von einer Vercelleser Malerschule des fünfzehnten Jahrhunderts im Sinne der Renaissance zu reden heisst die Dinge vollständig verkennen. Die Oldoni, Trissoni und Spanzotti malten handwerksmässig, der Ueberlieferung in ihren Gestaltungen und Compositionen streng getreu, Wände und Tafeln der Kirchen und Altäre. Dem Volke gefiel der immer zu erneuernde Schmuck der bunten Farben und der Vergoldungen. Die Bildnisse seiner Heiligen und die Scenen aus deren Leben sah es beständig in gleicher Weise, und besass gerade dadurch bewusst oder unbewusst die sicherste Gewissheit von der Wahrheit und Wirklichkeit der Dinge. Alles Neue und Ungewöhnliche übt freilich einen grossen Reiz, aber den Sinn des Kindes und des Volkes erfreut und entzückt nichts mehr, als wenn es Bekanntes und Alltägliches im Abbilde vor sich sieht. Aus diesen Andeutungen begreift man den Charakter und die Richtung der Meisterschule, in der Giovannantonio seine erste Bildung erhielt. Noch 1524 hat sein Meister Martino Spanzotto genau in der altmodischen oder altfränkischen

Art und Kunst den heiligen Francisco mit den Wundenmalen für die Kirche desselben in Casale gemalt. Gold, Azur und andere kostbare Farben werden als Hauptsache bei diesem Kunstwerke hingestellt. Dass von all den genannten Vercelleser Malern auch nicht das geringste auf die Gegenwart gekommen ist, darf derjenige bedauern, der den Spuren von Soddomas künstlerischer Entwickelung so gern nachgehen möchte. Das erste Bild, das dieser gleich nach seinem Eintritt in die Lehre seinen Meister anfertigen sah, war ein Altarbild für die Thomaskapelle der Kirche S. Paolo in Vercelli. Es zeigte die heilige Jungfrau auf dem Throne, unten umstanden von Heiligen. Hier waren Thomas von Aquin, der heilige Hieronymus, der Evangelist und der Täufer Johannes, die heilige Catharina mit dem Rad und die heilige Lucia. Auch die Donatoren in bescheidener Demuth, Niccolo Aiazza mit seiner Ehefrau Linoria fehlten nicht. Der Meister erhielt 50 Ducaten für diese Tafel. Die Wände eben dieser Kapelle hat damals Giovanni di Trissino bemalt. In dem Contracte, der mit ihm geschlossen wurde, handelte es sich ächt handwerksmässig nicht sowohl um die Gegenstände, die er darzustellen, als um die Farben, die er dabei anzuwenden hatte.

Seit 1491 wohnte Martino Spanzotti im Hause der Confienza im Kirchspiel von Maria Maggiore in Vercelli. Ganz in die Nähe zogen 1494 auch Giovannantonios Eltern. In der strengen Zucht der Zeit und unter den Augen des Meisters und Vaters wuchs der feurige, schwärmerische Knabe auf. 1496 öffnete sich ihm zum ersten Male die Pforte ins weitere Leben. Damals siedelte Martino wieder nach Casale über, und da Giovannantonio noch nicht ausgelernt hatte, so musste er mit dorthin ziehen. Allein eben lief das Jahr 1497 nnd mit ihm die Lehrzeit des jungen Malers zu Ende, als dessen Vater, der „dürre Jacob“, in Vercelli das Zeitliche segnete. Er hatte noch die Freude gehabt, seine einzige Tochter Amedea mit einem gewissen Giovanni Pietro zu vermählen und ihr hundert mailändische Gulden als Mitgift geben zu können. Nicht ohne stolze Hoffnungen, aber auch nicht ohne ernste Besorgnisse wird sein

letzter Gedanke an seine beiden Söhne gewesen sein. Er kannte ihre Begabung, aber auch ihre haltlos überströmenden Naturen. Die Mutter, der er nach seinen eigenen Worten so von ganzem Herzen vertraute, bestimmte er testamentarisch zur Universalerbin all seiner Habe und zur Sachwalterin und Leiterin der beiden Knaben. Sie sollte für alles Geld und Gut weder zur Aufstellung eines Inventars noch zur Rechenschaftsablage verpflichtet sein. Ihrem Willen und ihrer Einsicht wurde Alles anheimgestellt. Unter den Zeugen des Testamentes begegnen wir auch vier Landsleuten des Giacomo aus Biandrate, einem Hufschmied, einem Fleischer, einem dritten Meister und einem, der als Doctor beider Rechte den juristischen Beirath gewährt hatte. Niccolo übernahm, ohne Frage im Namen der Mutter, die väterliche Werkstatt und heirathete 1499, zwei Jahre nach des Vaters Tode, Catharina, die Tochter Giovanni Battistas di Cherio. Sie brachte ihm eine Mitgift von 140 Gulden; aber dreissig Gulden, die seine Mutter für ihn verausgabt hatte, konnte er 1501 noch nicht bezahlen. Aus seinem späteren Leben wissen wir nur, dass er 1503 mündig gesprochen wurde, dass er einmal 1510 in einem der Thürme von Vercelli gefangen sass und dass ihm in den Jahren 1510, 1513 und 1514 drei Kinder, Giacomo, Lucrezia und Angelina, geboren wurden. Sie sind alle drei in Maria Maggiore in Vercelli getauft: ein Beweis, dass er in diesem Kirchspiel und also wohl auch in der väterlichen Wohnung verblieben ist. Ueber die Schwester Amedea fehlt jede weitere Kunde.

Wenig Monate nach dem Tode des Vaters beendete Giovannantonio seine siebenjährige Lehrzeit. Bei der Ausbildung eines Malers jener Zeit denke man nicht an Aktsal und Malklasse, an Vorlesungen über Anatomie und Aesthetik, über Kostümkunde und Kunstgeschichte. Damals handelte es sich vor allen Dingen um das Können, um eine solide Technik und Handfertigkeit. Es ist wahr, es liegt etwas Handwerksmässiges, Banausisches im Wesen dieser Meisterschulen. Und wir hören wohl, dass Mancher die Malerei erlernte, wie man eben

auch Schuhmacher oder Schneider wurde, um des Gewinnstes, um des armen leidigen Lebens willen. Allein Niemand verhehlte es sich, dass nur der innere mächtige Trieb und hohe Begabung, dass nur ein edler Sinn, der animo gentile den wahren Künstler machte. Und wenn einer, so verkündigte sich Giovannantonio als ein Maler von Beruf und von Gottes Gnaden. Aber lernen musste er wie jeder andere. Von der Art und Weise, in der das geschah, lässt sich aus Cennini „libro dell arte", einem Buche, das 1437 geschrieben wurde, eine ziemlich genaue Vorstellung entnehmen. Der merkwürdige Verfasser, der mit der Schöpfung der Welt und mit Anrufung der Dreieinigkeit und aller Heiligen beginnt, weiss recht gut und sagt es selbst, dass der Künstler durch blosse Theorien, durch Bücher und Schriften nichts lernt. Der praktische Lehrmeister sei das Beste, sei Alles. Er verwirft es entschieden, dass der Lernende heut diesem und morgen jenem folge. Nur Zerstreuung und Verwirrung, nur bodenlose Unsicherheit folge daraus. Der Schüler soll sich unter den Guten den Besten auswählen, soll so früh als möglich in seine Werkstatt eintreten und so lange als möglich unter seinem Meister arbeiten. So erreiche er auf jeden Fall etwas Tüchtiges, und werde, falls er nur originales Wesen von Natur in sich habe, auch Originales leisten. Man muss ihn hören, wie er das Ideal eines Kunstjüngers entwirft. Dreizehn Jahre soll die Lehrzeit dauern und schon in früher Kindheit (da piccino) beginnen. Das erste Jahr übt sich der Kleine im Zeichnen auf Täfelchen. Dann tritt er in die Werkstatt, die Bottega seines Meisters ein. Sechs Sommer und Winter hindurch muss er hier Farben reiben, Leime kochen, Gyps reiben, Tafeln von Holz gypsen, Goldgründe auftragen und diese bald mit feineren, bald mit stärkeren Eisen punktiren oder auch mit Einritzungen von Blattwerk und Engelchen ausschmücken. In den letzten sechs Jahren malt er mit Farben, lernt er das Vergolden und Beizen zum Vergolden, lernt er Brokatgewänder darstellen und geht zuletzt zur Wandmalerei über. „Denn wer zuerst die Wandmalerei und nach dieser die Malerei auf Holz und Leinwand

betreibt, der wird kein so vollendeter Meister als derjenige, der den umgekehrten Weg einschlägt.“ Bei all den genannten Arbeiten aber darf der Maler weder einen Werk- noch Festtag vorübergehen lassen, ohne etwas gezeichnet zu haben. Er darf nie ohne sein Skizzenbuch sein. Er gehe allein, oder nur von solchen begleitet, die ihn beim Zeichnen nicht hindern. Nur unaufhörliche Uebung führt zu tüchtiger Praxis. Bei Beginn jeder Arbeit muss der Künstler die heilige Dreifaltigkeit und die Jungfrau Maria anrufen. Er lebe nach strenger Ordnung und Regel, und sei mässig im Essen und Trinken. Er meide jede rohe Arbeit, um seine Hand nicht schwer, hart und ungeschickt zu machen. Leicht und sicher aber wird diese immer bleiben, wenn er sich vom häufigen Umgang mit Frauen fernhält. Von Taddeo Gaddi hatte es Cennini gerühmt, dass er 24 Jahre lang Giottos Schüler war. Allein selbst in seiner Idealvorschrift hielt er doch dreizehn für ausreichend. In der Wirklichkeit begnügte man sich mit sieben.

Die sittlichen Lehren, die Cennini gibt, werden zu allen Zeiten gepredigt und wohl in keiner erfüllt. Giovannantonio aber war seiner Natur nach recht wenig befähigt, ein Muster von Moral und Frömmigkeit zu werden. Sicherlich nichts weniger als ein Ausbund von Lastern, war er doch nicht sowohl zur Darstellung des Idealsittlichen in seinem Leben, als vielmehr des Idealschönen in seinen Werken berufen. Zuerst lernte er bei seinem Meister in Vercelli und Casale im Wesentlichen alle das, was Cennini in seinem Buche zu Nutz und Frommen der Maler aufgezeichnet hatte. Er lernte Pinsel aus Haaren und Borsten machen. Er erfuhr, dass sich Farben am besten auf Serpentin oder Marmor reiben lassen. Er verstand es bald, sich seine Kohle zum Skizziren zu brennen, seine Federn zum Zeichnen zu schneiden. Er lernte Leime und Bindemittel zubereiten und gebrauchen. Er lernte die Verfertigung von Tafeln aus Pappeln, Weiden und Linden, wie sie der Maler haben muss. Er sah und übte die sorgfältige Behandlung derselben. Sie wurden wiederholt mit Leim überzogen, der im Winter dicker als im Sommer sein musste und am liebsten

bei windigem Wetter trocknete. Dann wurden Stücke alter feiner Leinwand aufgeklebt und über diese kam zuletzt der Gypsgrund, der aus einer groben und einer feinen Schicht bestand. Giovannantonio lernte die Vergoldung, das Aufsetzen und die Ausschmückung des Goldgrundes, die Darstellung von Heiligenscheinen, Diademen und Brokatgewändern. Er lernte die Farben und deren Zubereitung, ihren verschiedenen Werth und ihre verschiedenen Wirkungen kennen. Er sah bald, dass man mit Gold sparen oder verschwenderisch sein könnte, dass man statt des theuren Lapis lazuli den billigeren Kobalt zum Blau verwenden konnte. Aber die Bilderbesteller wussten das damals auch. Cennini hatte ernstlich ermahnt, viel Zeit und Fleiss, die besten Farben und das feinste Gold bei den Gemälden zu gebrauchen. So erwerbe man sich Ruhm und reiche Auftraggeber, die dann für den armen mitbezahlen könnten. Aber falls das auch nicht geschähe, Gott und die heilige Jungfrau würden es dem braven Maler gewiss vergüten. Die Maler scheinen aber nicht so brav oder die Käufer nicht vertrauensvoll genug gewesen zu sein: in allen Contracten wird das Material, das der Künstler anwenden soll, sehr genau festgesetzt. Technische Geheimnisse und Kunstgriffe waren nicht die kleinsten Dinge, die der Schüler von seinem Meister absehen wollte. Schriften, die über Derartiges handelten, wurden wie ein Schatz verwahrt, wie eine Offenbarung kostbarer Mysterien. Im höheren Handwerk, in Färbereien, in Maschinenfabriken lässt sich noch heute ganz Aehnliches bemerken. Soddoma, dessen Bibliothek wohl nie die Zahl von drei Büchern erreicht hat, besass doch ein Manuscript über die Geheimnisse seiner Kunst. Als Lehrling lernte er ferner die Proportionen des menschlichen Körpers nach Spannweite der Arme, nach Kopflänge, nach Stirnhöhen und derartigen Anhalten bestimmen. Er lernte die bräunlichere Hautfarbe der Männer von der mehr weissen der Frauen unterscheiden und malen. Todte wie lebendige Körper, Wunden und Verstümmelungen anschaulich zu vergegenwärtigen verlangte das Christenthum und der Zeitgeschmack. Zum äusseren Apparat gehörte

ganz besonders der grosse faltenreiche Mantel der heiligen Jungfrau, und es wurde genau bestimmt, ob sein Blau von Lapis lazuli oder Kobalt sein sollte. Dann werden noch die schwarzen Mönchsgewänder besonders erwähnt. Besprochen wird auch die Art der Darstellung von Häusern und Kirchen, von landschaftlichen Scenerien, von Bergen und Bäumen, von Seen und Flüssen „mit oder ohne Fische". Interessant ist es, wenn Cennini in seiner Theorie schon die Stoffe unterscheidet, wenn er Sammt oder Seide, Tuch oder Leinen besonders charakterisirt wissen will. In der Praxis ist man dazu doch auffallend spät gekommen. Ohne Zweifel hatte Giovannantonio Gelegenheit genug, jedwede Anwendung seiner Kunst zu beobachten: Fenster- und Miniaturmalerei, Bemalung von Koffern und Kasten, von Reliquienschreinen, von Pferdedecken und Pagenröcken, Vergoldung und Anstreichen von Statuen, sowie Anfertigung von Fahnen und Standarten. Auch Wände wurden schon in seiner Heimath al fresco oder tempera gemalt. All die Werke, die er dort entstehen sah, hat die Zeit längst wieder zerstört. Von dem vollends, was er etwa selbst gemacht hat, können wir uns auch nicht die leiseste Vorstellung machen. Die Wandgemälde im Palaste Tizzoni in Vercelli hat Graf Mella mit Recht dem jungen Künstler abgesprochen: sie sind das Werk eines Stümpers aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts.

Die frühesten Gemälde, die uns von Giovannantonio erhalten sind, zeigen ihn uns nach Auffassung und Behandlungsweise durchaus als Schüler und Nachahmer Leonardo da Vincis. Und selbst in seinen letzten Arbeiten bleibt immer noch ein Anklang an diesen einzigen und wunderbaren Meister. Das haben schon Giovannantonios Zeitgenossen hervorgehoben. Allerdings ein urkundlicher Beweis, dass er unter den Augen und der Leitung Leonardos gearbeitet habe, ist bis heute noch nicht gefunden. Aber seine Bilder, „die Kraft des Colorits, die Grazie der Köpfe, das Relief wie es das Helldunkel verleiht", sprechen entschieden dafür. Und in den äusseren Lebensverhältnissen Giovannantonios spricht nichts dagegen. Am Ende

des Jahres 1497 mit dem Tode seines Vaters, mit dem Abschlusse seiner Lehrzeit war er sich vollkommen selbst überlassen. Was zum Leben gehörte, musste er sich von nun an allein mit seinem Talent und seiner Arbeit erringen. Ein unruhiger, abenteuerlicher Sinn, ein schwärmerischer Drang ins Weite, ein stürmisches Verlangen nach dem Glanze und Genusse der Welt erfüllte immer seine Seele.

Ein neues, unendlich reiches Geistesleben hatte sich von Florenz aus über ganz Italien verbreitet. Aber gerade in diesem Momente schien an diesem glänzenden Himmel Mailand das glänzendste Gestirn zu werden. Denn hier wirkte seit 1482, berufen von Ludovico Sforza, Leonardo da Vinci. Im Jahre 1496 begann er sein berühmtes schicksalvolles Abendmahl auszuführen. Anfang 1498, in eben dem Jahre, wo es vollendet wurde, muss Giovannantonio di Vercelli nach Mailand gekommen sein. Unser heutiges Geschlecht kann nicht im allerentferntesten den wahrhaft überwältigenden Eindruck ahnen, den seiner Zeit jenes Wandgemälde übte, hinter dem Alles, auch Ghirlandajos reiche und vornehm heitere Genialität, so weit zurückblieb. Nur annähernd fühlen wir die Gewalt von Leonardos Einfluss, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass in einer Zeit, wo ein Talent neben und nach dem andern sich erhob, dort in Mailand Leonardos Kunst, seine Technik, seine Compositionen, alle seine einzelnen Gestaltungen ganze Generationen hindurch festgehalten und immer wieder von neuem dargestellt worden sind. Leonardo hat an Zahl weniger Werke geschaffen als die anderen grossen Meister Italiens; aber keiner hat in seiner Schule eine so reiche Geistessaat ausgestreut, keiner hat seinen Schülern so scharf und unverkennbar das Wesen und das Wollen seiner innersten Natur aufgeprägt. Hatte er nun diesen erstaunlich tief und nachhaltig wirkenden Erfolg gerade in Mailand, so lag das nicht blos daran, dass er hier lange Zeit gerade auf dem Höhepunkte seines Lebens thätig war. Wie viel kommt nicht auf die Beschaffenheit des Bodens an, der zu bearbeiten ist! Und eben im lombardischen Volksstamme fand Leonardo den Cha-

rakter, der seinem eigenen, der seiner ganzen Art und Kunst so durchaus nach Geist und Gemüth entsprach. Er gewann die Herzen des Volkes; alle Talente nah und fern zog er an sich. Es war als ob es den Werderuf seines Geistes bedurft hätte, um den innersten und eigentlichsten Kunstsinn der Lombarden zum Licht und Leben zu bringen. Giovannantonio, der dort von Vercelli aus seinen kleinstädtischen altmodischen Meisterschulen herkam, muss sich wie in eine andere Welt versetzt gefühlt haben. Diese stolze erschütternde Gewalt und Kraft Leonardischer Männergestalten, diese seelenvolle Huld und edelernste Anmuth seiner Madonnen und überall diese Wahrheit in der Erscheinung, diese Tiefe des Geistes und der Empfindung: wie muss das Alles die ächte Künstlernatur des Jünglings erfasst und durchbebt haben! Jahre lang sind an die wunderbaren Schöpfungen Leonardos sein Sinn und seine Hand gleichsam gefesselt gewesen. An ihnen ist auch in seiner Seele jenes köstliche, reine und lautere Schönheitsgefühl gleichsam zum Worden und zum Bewusstsein gekommen, das ihm die Natur eingepflanzt hatte.

Mitten in dem hoffnungsreichsten Momente von Mailands Geschichte brach das Unglück herein. Die siegreiche Eroberungsarmee der Franzosen hielt 1499 ihren Einzug in die Stadt.

Die grausen Kriegswirren und die Rohheit der Soldateska schienen neue barbarische Zeiten herbeizuführen. Leonardo ging nach Florenz zurück. Die Künstler, die eben noch um ihn versammelt nur von Ruhm und Glück geträumt hatten, sahen sich mitten in Noth und Elend. Es war wirklich wie ein Symbol vom Untergange der staatlichen Freiheit zugleich mit dem Culturleben Mailands, als „die Gallischen Horden“ das Reiterstandbild zertrümmerten, das Leonardo für seine Fürsten modellirt hatte. In diesen traurigen Zeiten begegneten Vertreter des Handelshauses Gebrüder Spannocchi aus Siena, die ihrer Geldgeschäfte wegen in Mailand waren, dem jungen Giovannantonio aus Vercelli. Seine schöne Gestalt, sein stattliches Wesen, seine ausgelassene geistreiche Heiterkeit gefiel

ihnen sofort. Von seinem Talente erwarteten sie das Beste. Und so luden sie ihn ein, mit ihnen nach Siena zu kommen. Giovannantonio ging mit Freuden darauf ein. Seit dem Jahre 1500 gehört er dann der Stadt Siena.

Zweiter Abschnitt.

Wanderjahre.

I. Uebergang Sienas aus dem Mittelalter in die Renaissance.

Es macht nicht den kleinsten Reiz der italienischen Städte aus, dass sie alle ganz bestimmt umschriebene und leicht fassbare Individualitäten sind. Viele von ihnen haben universalhistorische Bedeutung, aber jede in einer anderen eigenen und merkwürdigen Form. Städte können von Italienern wie Persönlichkeiten mit einem einzigen Beiworte charakterisirt und selbst von der bildenden Kunst in sofort erkennbaren Typen dargestellt werden. Diese Städte sind aber auch durch den Ort, wo sie liegen, durch ihre Bevölkerung, durch ihre Natur, durch ihre Geschichte und ihr Geistesleben eigenartig ausgeprägte Existenzen. Die Mittelpunkte grosser selbstständiger Politik sind zugleich die Mittelpunkte eigenthümlicher Culturen. Und wie es nun geschieht, dass selbst kleine Orte einmal durch eine hervorragende Persönlichkeit, durch „einen berühmten Tyrannen“ nicht allein eine wichtige innere Umgestaltung erfahren, sondern momentan sogar für ganz Italien bedeutsam werden: so kommen ähnliche Erscheinungen auch in kunsthistorischer Hinsicht vor. Die Stadt Vicenza, wie sie heute noch dasteht, ist fast im vollen Sinne des Wortes eine Schöpfung Palladios. Hier lernt man diesen Meister am besten

verstehen, wenn man ihn auch vielleicht am meisten in Venedig bewundert. Der wesentliche und eigenthümliche Bilderschmuck Parmas rührt von Correggio her, welchen Maler man dann auch nur dort studiren und erkennen kann. Die eigentliche Ruhmesstätte Giovannantonios von Vercelli sollte Siena werden. Dort findet sich der Hauptheil seiner Schöpfungen, und dort dauert der Name des Malers Soddoma vor allen anderen in der Erinnerung fort. Aus der politischen Geschichte hat nur sein älterer Zeitgenosse, der Tyrann Pandulfo Petruccio, „il Magnifico", ein gleich lebhaftes Andenken an derselben Stelle hinterlassen.

Anmuthig auf einer Höhe, über fruchtbaren Fluren und Geländen, inmitten einer formenreichen Hügellandschaft, zwischen Wein- und Olivengärten, Kastanien- und Eichenwaldungen: so liegt die Stadt Siena. Nordwärts schaut sie bis an den schroffwilden Hauptstock des Apennin, während Nebenzüge desselben im Osten und Westen ihren weiten Horizont einschliessen, und von Süden her mit seinen ruhig majestätischen Linien der Monte amiata herantritt. Was Siena zu Soddomas Zeit war und wurde, das ist es eigentlich heute geblieben. Fast noch unversehrt umkränzt hoch und trotzig der mittelalterliche Mauerzug mit seinen zahlreichen Thürmen und seinen mächtigen Thorwerken droben die Stadt. In ihrem Innern, in den vielen Kirchen und Klöstern, in Palästen und Bürgerwohnungen waltet noch die Gothik, und nur der Frührenaissance scheint sie neben sich Raum gegeben zu haben. Noch ganz wie vor Jahrhunderten schwingen sich die Strassen eng und gewunden empor von den uralten malerischen Brunnenhallen am Bergeshange zu der Höhe des Castelles, oder sie legen sich in weiten Bogen um den muschelförmigen grossen Marktplatz, den berühmten Campo, dessen schon Dante's Dichtung gedenkt, und der uns noch heute so mittelalterlich anmuthet. Wer hier während der Augustfeste die prächtigen fröhlichen Spiele und die merkwürdigen Festzüge in den alten Costümen sieht, der meint sich wirklich wer weiss wie weit in die Ferne der Zeiten zurückversetzt. Mehr als an jedem anderen Orte haben sich

mit sammt ihrem Besitzthum alte Namen und Geschlechter in Siena erhalten. Hier scheint keine Kluft die Gegenwart von der Vergangenheit zu scheiden; und es begreift sich, wenn auf diesem Boden historische Erinnerungen fest und sicher wurzeln, überall hervortreten und überall frisch und lebhaft erscheinen. Aber nicht dem stolzen Römerthum gehören sie an, wie so gern an anderen italienischen Orten. Hier athmet Alles den Geist des Mittelalters. Päpste und Cardinäle, Gelehrte und Künstler, heilige Männer und Frauen bilden den Ruhm und das Glück Sienas. Als politische Macht und Gemeinwesen hat es nie eine Rolle ersten Ranges gespielt. In der langen Reihe von Persönlichkeiten, die Sienas Namen verherrlichen, erscheint nur ein einziger Staatsmann. Eben dieser war es aber, der das Geschick der Stadt in seinen Händen hatte, als Giovannantonio dorthin kam.

Verschieden von anderen italienischen Städten, denen Siena an Reichthum und Einwohnerzahl gleichstand, hat es niemals nach Eroberungen gestrebt. Seine politische Kraft rieb sich in inneren Parteikämpfen auf, und es hatte von Glück zu sagen, wenn es sich trotzdem frei und selbstständig erhielt. Anfangs hatte der Adel das Regiment, die Grandi oder Gentiluomini. Ende des dreizehnten Jahrhunderts traten an ihre Stelle die Nove oder „Neunmänner“, welche aus Kaufleuten, Notaren und Doctoren gewählt die Bourgeoisie vertraten. Ihnen gegenüber erhielt 1355 die gesammte Bürgerschaft, d. h. erhielten die unteren Volksschichten das Uebergewicht. Sie schufen als oberste Behörde den Magistrat der Dodici oder „Zwölfmänner“, welcher den Adel und die reiche Bourgeoisie zur Herausgabe der Waffen zwang und diese der grossen Masse anvertraute. Verbannung oder freiwillige Auswanderung blieb nicht aus. Die drei Klassen der Gesellschaft standen sich in Hass und Feindschaft gegenüber. An eine friedliche Verschmelzung war nicht mehr zu denken; aber ebensowenig an eine Einheit durch Vernichtung der widerstrebenden Elemente, da sich immerfort dem einen herrschenden gegenüber die beiden anderen verbanden. Der grosse Rath begriff die Nothwendigkeit, den zer-

rütteten und zerstörten Staatsorganismus wieder herzustellen, und erwählte weise und friedfertige Männer zu „Reformatoren“. Kaum aber gingen diese an die Erfüllung ihres Auftrages, so erhob sich das leidenschaftliche Volk und jagte sie aus der Stadt. Weil jedoch der Anhang der Vertriebenen nicht klein war, so gab es von nun an nicht nur drei, sondern vier Parteien. Für sich oder durch sich allein konnte die neue Partei, welche im Gegensatz zu den anderen einen mehr politischen als socialen Charakter hatte, durchaus nichts erreichen, und sie musste sich durch Verbindung mit der einen oder andern verstärken. Vermittlungsparteien scheinen immer und überall einer verstockten und bornirten Aristokratie das Verhassteste zu sein. Auch in Siena waren die Anhänger der versöhnlichen Reform gezwungen, sich in die Arme der Demokratie, sich in die Revolution zu werfen. So kamen sie 1482 in den Besitz des Stadthauses. Auf den Strassen wurde blutig gekämpft. Als der Erzbischof Francesco Piccolomini friedepredigend unter die Streitenden trat, gaben ihm nur die Bellanti mit ihrem Anhange Gehör, die Petrucci aber wichen erst der Gewalt. Die Sieger erklärten die Stände für abgeschafft und bestimmten, dass unter den Bürgern keine andere Gruppirung als die nach Zünften stattfände. Hart war das Strafgericht, das sie übten, und doch sollte sich ihm Niemand entziehen. Die freiwillige Emigration wurde streng verboten und alle Ausgewanderten aufgefordert, binnen Monatsfrist bei Strafe des Güterverlustes nach Siena zurückzukehren. Blos Pandulfo Petruccio und sein Bruder Camillo sollten sich fünf Jahre lang nicht wieder blicken lassen. Zahlreiche Flüchtlinge fanden im Kirchenstaat und in Neapel Schutz. Die Machthaber Sienas dagegen hielten es für gerathen, einen Rückhalt an Florenz zu suchen. Ganz Italien, so schien es, wurde in den Sienesischen Bürgerkrieg verwickelt. Im Innern der Stadt aber gährte entfesselt eine sinn- und zügellose Leidenschaft. Eine wüste Bande, die Biribatti genannt, zwangen den Magistrat, zuerst die florentinischen Hilfstruppen zu entlassen, und rissen ihm dann die Zügel des Regimentes aus der Hand. Die Herrschaft des Terrorismus begann. Die

Stadt war unglücklicher als je zuvor, und schon sahen Viele in der Rückkehr des Adels die einzige Rettung. Die Biribatti bekamen durch Verrath Nachricht vom Heranzug der bewaffneten Emigration und von dem geheimen Einverständniss vieler Bürger mit derselben. Allein ein zufälliger Umstand, der den Marsch der adeligen Truppen gleich am Anfange aufhielt, täuschte die Spione, welche von den Biribatti auf Kundschaft ausgesandt waren. Sie hatten weit und breit keinen Feind gefunden, und so wurde der Besatzung der Stadt für die Nacht Ruhe und Schlaf gegönnt. Aber in gleicher Weise getäuscht, überliessen sich auch die Freunde des Adels der lang entbehrten Erholung. Lange nach Mitternacht kam der kriegerische Zug, commandirt von Bruno da Verona, an die Porta Romana. Pandulfo Petrucci war der erste über der Mauer, andere rasch hinter ihm drein; die paar Wachen wurden niedergestossen und das Thor geöffnet. Todtenstille empfing den Zug der Ritter und Knappen in der Stadt. Die Feinde schliefen, aber auch die Freunde. Den Kriegern ward es unheimlich zu Muth; sie fürchteten Verrath, ein panischer Schrecken kam über sie und plötzlich stürzten sie in hellen Haufen wieder zurück, hinab nach dem offenen Thor. Nur Pandulfos Ruhe und Energie brachte sie zum Stehen und zur Besinnung. Da begann der Tag zu grauen. Arbeiter, die an ihr Geschäft gingen, schlossen sich den Eingedrungenen an. Bald hallte die Stadt wieder von Krieg und Kriegsgeschrei. „Frieden und Freiheit!“ war die Losung, und mit Sonnenaufgang war Pandulfo Herr der Stadt, hatte er seine Residenz im Rathhaus genommen und übte er Herrschaft und Gericht. Dem Condottiere Bruno da Verona und dessen 50 Söldnern übergab er die Wache des Rathhauses. Eine Commission von 20 Bürgern unter Vorsitz von zwei Gonfalonieren wurde als oberste Behörde eingesetzt. Alle Verbannten konnten zurückkehren; die confiscirten Güter wurden ihnen zurückgestellt. Der Erzbischof Francesco Piccolomini, der in Pienza, in der Stadt seiner Familie, Zuflucht gesucht hatte, wurde feierlich nach Siena eingeholt. Gegen die gestürzte Partei verfuhr Pandulfo mit Milde: nur dem einen Volkscapitän Andrea

Panilini liess er den Kopf abschlagen; ein paar andere wurden ins Elend geschickt. Der 22. Juni 1487, der Tag der siegreichen Rückkehr der Aristokraten unter Pandulfos Leitung, sollte fortan als ein politischer Festtag von der Republik gefeiert werden.

Was die Geschichte politischer und socialer Revolutionen in alter und neuer Zeit so oft gezeigt hat, und was dann als ein inneres Gesetz, ja als Nothwendigkeit erschienen ist: eben das tritt uns beim Entwickelungsgange so mancher italienischen Städte und besonders bei dem von Siena entgegen. Auf die Herrschaft der Aristokratie folgte die der Bourgeoisie, welche ihrerseits der Demokratie weichen musste. Diese aber schlug in die Pöbelherrschaft um, in Anarchie und Terrorismus. Vom vollständigen Untergange wurde zuletzt Staat und Gesellschaft durch eine politisch und militärisch hochbegabte Persönlichkeit gerettet. Unsere Zeit, welche von den Mommsen und den Carlisle cäsarisches Genie fast in dithyrambischer Beredtsamkeit preisen hörte, hatte natürlich Macchiavellis principe schon vorher durchaus gerechtfertigt gefunden. Der Secretär von Florenz aber entnahm seine Theorien nicht blos der Praxis der Mediċäer und der Borgia, sondern auch derjenigen des Pandulfo Petrucci. Er hatte mit ihm zu thun gehabt, er kannte ihn und schätzte ihn ausserordentlich hoch. Und Pandulfo ist in der That ein ächter Tyrannentypus der Renaissancezeit. Wie Gelehrte und Künstler dieser Epoche, so schliessen sich auch ihre Staatsmänner zugleich mit einer gewissen inneren Nothwendigkeit und mit bewusster, reflectirter Nacheiferung an wirkliche oder vermeinte klassische Vorbilder an.

Pandulfo verstand es, die Söldner in strengster Zucht und Ordnung zu halten und sie gleichzeitig auf Tod und Leben an sich zu fesseln. Ihre Zahl hatte er sehr bald von 50 auf 250 vermehrt. Um sie im Strassenkampfe gegen herabgeworfene Steine und Geschosse zu sichern, liess er starke Wagen construiren, die von Stieren gezogen wurden und von einem starken Blechdache überdeckt waren. Die eifersüchtigen Bellanti suchten den mächtigen Emporkömmling meuchlings auf der

Strasse zu ermorden. Dass es ihnen nicht gelang, war ihr eigenes Verderben und eine neue Befestigung der Tyrannis. Anderen Gegnern kam Pandulfo zuvor. Den Ludovico Luti umgab er auch in der Verbannung mit Spionen, liess ihm erst seinen guten Ruf und dann durch gedungene Mörder sein Leben nehmen. Der eigene Schwiegervater wusste sich nicht sicher vor ihm und ging nie ohne bewaffnetes Gefolge aus. Auf Pandulfos Anstiften ist er auf offenem Platze, als er eben aus dem Dome kam, von sechs Banditen überfallen und niedergestossen worden. Sterbend nannte der alte Mann seinen Schwiegersohn und verzieh ihm. Seine Tochter Aurelia aber, Pandulfos Gemahlin, brach empört in die ächt klassischen Worte aus: „einen andern Gatten hätte ich immer wieder finden können, niemals finde ich einen anderen Vater“. Mit ungemeinem Talent und mit jenem energischen Willen, der nur ohne das sogenannte Gewissen möglich zu sein scheint, hat Pandulfo in schwerer Zeit und inmitten von Krieg und Parteiung, wie sie ganz Italien erfüllten, sich selbst und seinen Staat unversehrt und angesehen erhalten. Zeitgenossen haben es ihm ganz besonders zum Ruhme angerechnet, dass er gegen Cesare Borgia gleichzeitig sein eigenes Leben und die Freiheit Sienas gerettet, dass er ihn erst zu gebrauchen und zuletzt zu täuschen, zu überlisten gewusst hat. Die Stadt verlieh ihm den Titel principe und das Prädicat illustrissimo, das souverainen Fürsten gehörte, aber sie blieb dabei dem Namen nach Republik und bewahrte alle republikanischen Aemter. Thatsächlich herrschte Pandulfo unbeschränkt. Wie er Siena vor den Borgia behütet hatte, so verständigte er sich jederzeit sehr geschickt mit den fremden Grossmächten, mit dem deutschen Kaiser, mit Spanien und besonders mit Frankreich. Vor allen aber gab er dem Staate Eintracht, Ruhe und Frieden im Innern und ermöglichte dadurch allein die herrliche Blüthe der Cultur, deren sich Siena im Beginn des sechszehnten Jahrhunderts erfreute. Wer nun daran denkt, wird es wohl begreifen, dass politische Geister von Macchiavellis Art einen Mann wünschten, der für ganz Italien, für den inneren Frieden, für die nationale

Selbstständigkeit und das Geistesleben der ganzen Halbinsel dasselbe geleistet hätte, was Pandulfo Petrucci für Siena leistete. Die Renaissance Italiens wollte nicht blos für Kunst und Wissenschaft ein Perikleisches, ein Augusteisches Zeitalter sein. Auch für das gesammte nationale und politische Dasein wurde ein Perikles, oder noch lieber ein Augustus herzlichst ersehnt.

Wie nun Pandulfo den modernen Staat im Sinne seiner Zeit in Siena begründete, so ist dort auch Kunst und Wissenschaft unter ihm und durch ihn modernisirt worden.

Carpellini in seiner Schrift „di Giacomo della Guercia“ behauptet mit Recht, dass nicht nur für Siena, sondern für ganz Italien della Guercia der erste Bildhauer im Geiste der Renaissance gewesen ist. Schwerlich wird es gelingen, diesen Ruhm dem Florentiner Donatello anzueignen. Nach dem schönen und merkwürdigen Brunnen, den della Guercia auf dem Campo in Siena errichtete und den pietätsvoll die Gegenwart durch eine Copie dort ersetzt hat, erhielt der Begründer der italienischen Renaissancesculptur seinen Beinamen. Der Einfluss dieses originalen Künstlers war bedeutend und weitgreifend. Allein wenn in Florenz in der Zeit Donatellos und Lorenzo Ghibertis alle anderen Künste, ja das gesammte geistige, sittliche Leben in den Zug der Renaissance eintrat, so überdauerte in Siena die mittelalterliche Gothik noch um ein ganzes Menschenalter die Thätigkeit della Guercias, der, um 1371 geboren, 1438 gestorben war. Der Gothik verdankte diese Stadt ihre Zier und ihren Charakter, ihren Ruhm nach aussen. Der Maler Duccio, ein Zeitgenosse nicht nur Giottos, sondern noch Cimabues, hatte diesem Style in seinen Tafelbildern alle die Schönheit, Grazie und Farbenpracht verliehen, deren er überhaupt fähig war. Vornehmlich aber hatte die gothische Bauschule Sienas einen grossen und langedauernden Einfluss. Kirchen, Klöster und Paläste wurden weit und breit von ihr gebaut, und die Dome von Siena und Orvieto gehören ohne Frage zu dem Vollendetsten und Erfreulichsten, was Italien in dieser Richtung hervorgebracht hat. Noch 1458 hat Luca

di Bartolo Luponi den sogenannten Palazzo delle Papesse in Siena in gothischem Style wiederhergestellt. Erst 1460 wagt es Antonio Federighi, auf die gothische Kapellenhalle am Rathhausthurme Fries und Bedachung im Geschmack der Renaissance aufzusetzen. In demselben Style hat er den Palazzo Turchi mit der hübschen Kirche vor Porta Camollia gebaut. Auch die Loggia dei Piccolomini ist eine Arbeit dieses Renaissancearchitekten. Papst Pius II., aus der sienesischen Familie der Piccolomini, wirkte in grossartiger und universaler Weise für die Wiederherstellung der klassischen Wissenschaft und Kunst. Durch den berühmten Florentiner Bernardo Rossellino liess er in Siena, aber namentlich in seiner Geburtsstätte Corsignano bauen, welche er auf jede Weise begünstigte und nach seinem Namen Pienza benannte. Am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts hat dann Siena in Francesco di Giorgio Martino einen der angesehensten Repräsentanten des neuen Styles. In seiner Vaterstadt war er vorzugsweise Maler, aber in Diensten des Herzogs Federigo von Urbino Architekt. Die Anwendung des Pulvers wie in der Feldschlacht, so bei Belagerungen erforderte auch ein verändertes Vertheidigungssystem. Francesco di Giorgio hat über Befestigungen geschrieben und als der erste 1495 in Neapel bei Belagerung des Castells dell' Uovo die Anlegung von Minen gelehrt. Die Mailänder zogen ihn beim Bau ihrer Kuppel zu Rathe, und er selbst schuf in der Kirche Calcinajo dicht unter Spoleto ein wahrhaft mustergiltiges Werk. Mit seinen Schülern Giacomo Cozzarelli und Baldassare Peruzzi ist Soddoma in mannigfache Beziehungen gekommen.

Aber auch in der Sculptur traten dem jungen Vercellesen ganz tüchtige Künstler in Siena entgegen. Francesco di Giorgio war ausser manchem anderen auch Bildhauer. Aber weder als solcher noch als Maler leistete er Grosses. Giacomo Cozzarelli dagegen zeichnete sich gerade als Bildhauer aus. Als sehr braver Meister, ganz besonders im Erzguss, bewies sich Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta. Vorzügliche Beachtung verdient Lorenzo di Mariano, genannt Marrina, der das wunder-

volle Altarwerk in der Kirche Fonte giusta gemeiselt hat. Er besass eine Virtuosität in der Bearbeitung des Marmors, die selbst damals Staunen erregte. In seinen Compositionen offenbarte er eine reiche Phantasie und feines Naturgefühl, sowie eine entzückende Anmuth und edle Lieblichkeit. In der Holzschneidekunst that es Barile allen anderen zuvor.

Die Sieneser Malerei hatte mit der Entwickelung der anderen bildenden Künste keinen gleichen Schritt gehalten. Der gothische Styl hatte hier einst in Duccio einen unvergleichlichen Vertreter gehabt, und die Sienesen rühmen sich, dass von ihrer Stadt aus eben dieser Styl durch Simone Martini in Neapel und durch Taddeo Bartoli in Perugia, vielleicht auch in Genua begründet worden sei. Wenn die Epoche machende technische Erfindung, die neue Oelmalerei Johann van Eicks, durch Antonello da Messina nach Unteritalien kam, so gehört der Sienese Angelo Macagnini zu den ersten, welche dieselbe im übrigen Italien eingeführt haben. Aber nicht sowohl in seiner Vaterstadt als in Ferrara ist dieser Künstler nachwirkend thätig gewesen. Für Siena hat Stefano di Giovanni, genannt il Sassetta, den Styl des fünfzehnten Jahrhunderts begründet. Allein selbst mit den neuen Mitteln erreicht er weder an Farbenpracht noch an Farbensinn den alten Duccio. Seine besten Schüler sind Sano di Pietra und Domenico di Bartolo d'Asciano. Die historischen Fresken des letzteren im Hospitale von Siena bieten viel Interessantes, allein in rein künstlerischer Absicht wird sie kein Mensch jenen Wandmalereien Masaccios in der Kirche del Carmine in Florenz vergleichen wollen, mit denen die neue grossartige Richtung der Florentiner Schule anhebt.

Den mittelalterlich katholischen Sinn, seine transscendentale Frömmigkeit, sein reines, zartes, tiefinnerliches Empfinden, sein Ahnen voll kindlicher Seligkeit, seinen geheimnissvollen und doch so unbefangen unmittelbaren Glauben: alles das bringt der Florentiner Maler Fra Giovanni Angelico da Fiesole zur umfassenden und höchsten Anschauung. Aber eben darum findet in ihm und mit ihm diese ganze Richtung ihren letzten Abschluss. Der Sienese Sano di Pietro steht

doch sehr weit hinter ihm zurück, wenn uns auch seine milde Religiosität und insbesondere die Holdseligkeit seiner Madonnen an den wunderbaren Fra Angelico gemahnen. Matteo di Giovanni Bartoli bewährt ein grosses Talent in der Technik und Composition. Seine Engel weiss er naiv graziös und seine Madonnen selbst mit einer lieblichen Schönheit darzustellen. Aber in eben demselben reich begabten Manne vollzieht sich der Umschlag des mittelalterlichen Spiritualismus in den Realismus, und zwar so widerlich roh und so herbe, wie das ein zweites Mal in ganz Italien nicht wieder vorkommt und selbst in Deutschland nur bei Michael Wohlgemuth sich zeigt. Matteo di Giovannis Doppelwesen spricht sich demjenigen deutlich aus, der sich zugleich seine Madonna in Pienza und seine Composition des Kindermordes vergegenwärtigt. Den letzteren an und für sich schon so greulichen Vorwurf hat er dreimal und dreimal verschieden und immer mit wahrhaft raffinirtem Behagen behandelt, zweimal als Staffeleibilder in Siena und Neapel und dann als Fussbodenverzierung für den Dom von Siena. Das ist in der Florentiner Schule das Grosse und nicht allein für Italien, sondern für die gesammte moderne Kunst- und Culturentwickelung Bedeutsame, dass sie aus Fra Angelicos überirdischer ätherischer Welt des Glaubens und Ahnens nicht etwa zu einer niedrigen und gemeinen Wirklichkeit hinabgesunken ist, sondern dass sie sich einer schönen Natur und einer vom Geist geadelten heiteren und freien Sinnlichkeit hingab, und dass sie sich dabei mit angeborener Congenialität von antikem idealen Formengefühl leiten liess. Aber die sienesische Malerei liess sich von Matteo di Giovanni beherrschen und verderben. Es ist sehr merkwürdig, dass Künstler, wie Francesco di Giorgio, wie Vecchietta und Cozzarelli, die als Architekten und Bildhauer von dem neuen geläuterten Geschmacke durch und durch erfüllt waren, als Maler hart und herbe, steif und eckig, kalt und trocken sind. Ungeschickter im Zeichnen und unbehilflicher in der Composition als Matteo di Giovanni, haben sie dann nichts anderes von diesem Meister als das Unerquickliche seines Realismus

Bei einer Vergleichung der deutschen mit der italienischen Kunst im Beginne der Neuzeit erklärt die historische Forschung die Eigenthümlichkeiten oder auch Mängel der ersteren gern aus der Entfernung von allen antiken Monumenten und besonders aus dem ebenso schlicht ehrbaren als eng beschränkten Sinne des deutschen Bürgerthums. In gewisser Hinsicht kann man dasselbe von dem Siena des fünfzehnten Jahrhunderts sagen, wie denn überhaupt keine andere italienische Stadt als eben diese noch heutzutage den deutschen Reisenden auffallend heimisch anmuthet. Erst Pandulfo Petrucci bildet den Staat und die Gesellschaft Sienas um, und ein aristokratischer Geist durchdringt dann das Leben und die Bildung. Der Frieden, den er zurückführt und sicher wahrt, begünstigt die Erwerbung von Reichthümern und gibt Lust und Muth, den Besitz zu grossen Unternehmungen, zu prächtigen Bauten, zu monumentalen Kunstwerken anzuwenden. Die heimischen Talente finden viele und würdige Beschäftigung, und ganz unbekümmert um die Zopfstatuten der alten Malermeisterzunft werden fremde gefeierte Künstler nach Siena berufen. Die ehrenvolle Stellung, welche diese Stadt in der Malerei das ganze sechszehnte Jahrhundert hindurch wieder durch eigene Kräfte einnahm, verdankte sie den mächtigen Anregungen, die sie am Anfange desselben von auswärtigen Meistern erfuhr.

Pandulfo Petrucci war keiner von den italienischen Grossen, die in Bau- und Kunstdenkmalen die Entfaltung ihrer Macht, die Sicherung und Fortdauer ihres Nachruhmes suchten. Paolo Giovio in seinen „vite degli uomini illustri“ sagt in einem Gedichte am Schlusse von Pandulfos Biographie: „er ging schlicht wie ein Bürger einher, und seine Wohnung war einfach und anspruchslos.“ Pandulfo war nicht wie die Medici durch Reichthum zur politischen Macht gekommen. Aber er wusste sehr gut, dass vor allen Dingen Geld zur Führung der persönlichen Herrschaft, zur Begründung einer Familiendynastie gehört. Für Geld hatte ihn der deutsche Kaiser Maximilian in der Signoria von Siena bestätigt, und weil er dem Papste Julius II. Geld vorzustrecken besass, war einer seiner Söhne fast noch

als Knabe Cardinal geworden. Das kleine väterliche Erbtheil von 5000 Gulden hat er in nicht viel Jahren auf eine halbe Million gebracht. Er trug kein Bedenken, jedes mögliche Geschenk vom Staate anzunehmen und jede mögliche Speculation zu betreiben. Er pachtete Staatssteuern und liess sogar heimlich durch dritte Hand glückliche Ankänfe von liegenden Gütern machen. Der treu ergebene, kluge und discrete Venafro war wie in der Politik so bei all diesen Geldgeschäften Pandulfos vertrauter Rath und Helfer. Aber der Tyrann verstand es wohl, trotz alledem nicht geizig und geldsüchtig zu erscheinen. Für freigebig gab er sich nicht aus, aber merkwürdig, er wusste auch den schlauesten Eigennutz beständig in Hoffnung und in Athem zu erhalten, beständig an den Dienst für seine Person und Sache zu fesseln. Pandulfo führte wie Lorenzo Medici den amtlichen Titel magnifico. Allein im Sinne des Neapolitaners Jovianus Pontanus, als ein Prachtliebender in Rücksicht auf grosse Bauten hätte er ihn nie verdient. Ruhm und Glanz der Art überliess er Anderen. Was er aber that, dessen Segnungen empfanden Alle an jeder Stelle, zu jeder Zeit. Er sorgte für Ordnung und Reinlichkeit der ganzen Stadt. So liess er die Fleischbänke in eine einzige Strasse zusammenlegen und die Flachshändler durften ihre Buden nur in der Gasse S. Martino haben. Alle vorspringenden Dächer, die Luft und Licht nahmen, mussten beseitigt werden. Ganze Strassen wurden gerade gemacht. Für den Ackerbesitz hat er eine Art Neutheilung oder Sequestration durchgeführt, wie sie in Preussen z. B. vor nicht gar langer Zeit erst gemacht worden ist. Für Kirchen und Klöster that er Manches, keineswegs viel. Weil er aber immer that, was nöthig war und was gerade allgemein gewünscht wurde, so machte sein Thun jedesmal einen ebenso erfreulichen als weitreichenden Eindruck.

Desto mehr gefiel sich der Adel, der wieder zu Ansehen und zu Besitz gekommen war, in der Entfaltung von Glanz und Pracht. Vor allen war es die reiche und berühmte Familie der Piccolomini, die alle Künste zur Verherrlichung ihres Namens in Dienst nahm und die grössten Meister Italiens nach Siena

zog. Zur Aufnahme einer wahrhaft einzigen Sammlung durch Schrift und Miniaturen ausgezeichneter Chorbücher hatte der Cardinal Francesco Piccolomini die Libreria an das linke Seitenschiff des Domes anbauen lassen. Die Pforte, welche dieselbe mit der Kirche verbindet, ist ein Meisterstück der feinen und geschmackvoll graciösen Bildhauerkunst Marrinas. Links neben ihr an der Wand des Domes wurde die Familienkapelle der Piccolomini errichtet. Die Marmorarbeit für diese auszuführen, erschien in Italien nur einer gut genug, der Florentiner Michel Angelo Buonarotti. Mit ihm wurde am 5. Juni 1501 der Contract abgeschlossen. Fünfzehn Statuen sollten den imposanten Aufbau schmücken. Allein gleich anderen Arbeiten des wunderbaren Mannes hat sich auch diese durch Jahrzehnte hingezogen, um dann zuletzt doch nur theilweise vollendet zu werden. Blos die vier Statuen der Heiligen Petrus, Jacobus, Gregorius und Pius sind ganz von Michel Angelos Hand. Den heiligen Franz, den Torrigiano begonnen hatte, hat er fertig gemacht. Aber noch andere Werke in Siena werden ihm zugeschrieben, so das stylvolle Marmor-Ciborium auf dem Hauptaltar von S. Domenico, und die Figuren des Christus nebst den zwei Engelchen am Grabe der Bandini im Dome.

Es war ein ungewöhnlicher und kühner Gedanke des Familienstolzes, als Cardinal Francesco beschloss, die Wände der Libreria des Domes mit grossen Fresken aus dem Leben Papst Pius II. zu bedecken. In der Wandmalerei Italiens genoss damals wegen seiner kräftigen, glanzvollen und harmonischen Farbengebung und wegen seines einzigen Geschickes für decorative Arbeiten Bernardino Pinturicchio den grössten Ruhm. In vielen Städten der Halbinsel, vor allen in Rom selbst sowohl in Kirchen als namentlich in den Wohngemächern Papst Alexanders VI. hatte er sein Talent bewährt. Daher lud ihn Cardinal Francesco nach Siena ein und übertrug ihm am 29. Junius 1502 die Ausführung seines Planes. Inhaltsvoll und vielbewegt wie das Leben wenig anderer Päpste war das Pius II. gewesen. Nicht Momente des Kampfes oder hochgespannter Leidenschaften erwählte der Künstler für seinen

Zweck: vielmehr immer nur jene Augenblicke, wo die Gefahren überwunden und das glückliche Ziel erlangt ist, wo die Bestrebungen beendet und der reiche Lohn geerntet wird. Den Zweck zu erreichen auf jeden Fall mit jedem Mittel entspricht dem thatkräftigen männlichen Wesen der Zeit, wie ihrer Ruhmsucht der öffentliche prunkvolle Triumph. Der Erfolg, die laute und glänzende Zurschautragung des Erfolges erscheint als einziges Glück des Lebens und als das Leben selber. Und so tritt uns denn auch das Dasein Pius II. aus den Fresken der Libreria in lauter Repräsentationen, in Festzügen und Festversammlungen entgegen: die Reise zum Basler Concil, nicht in ihren Abenteuern, sondern in ihrem heitersten Augenblicke; Aeneas Sylvius vor dem schottischen Herrscher und seinem Hofe; Aeneas Sylvius, der vor allen Grossen des Reiches vom Kaiser Friedrich III. den Lorbeer empfängt, der durch Papst Eugen IV. Erzbischof wird, der den deutschen Kaiser mit seiner neuen Gemahlin Eleonore von Portugal vor dem Thore Sienas zur ersten Begegnung zusammenführt, der den Cardinalshut empfängt, der auf den Stuhl Petri erhoben wird, der als Papst Pius II. das Concil von Mantua hält, der Catharina von Siena heilig spricht, und der im Hafen von Ancona erscheint, wo der Heerzug gegen die Osmanen gerüstet wird. Soweit hatte es Aeneas Sylvius glücklich gebracht: „der Rest ist Schweigen.“ Alle zehn Bilder, sowie die geschmackvolle Decoration an der Decke sind noch heute unversehrt erhalten. Sie scheinen eben erst vollendet zu sein. Pinturicchios Sicherheit in der Technik der Freskomalerei ist wahrhaft unvergleichlich ebenso wie seine Virtuosität im Colorit. Seine Werke haben, wie die keines Anderen, Jahrhunderten getrotzt, und sie bezaubern noch das heutige Geschlecht mit der ganzen Fülle ihrer ersten Herrlichkeit und ursprünglichen Frische. Dabei ging ihm die Arbeit ungemein leicht von der Hand, und er pflegte nicht eher zu ruhen, als bis er seine Aufgaben gelöst hatte. Diese Art zu arbeiten gefiel den ungeduldigen vornehmen Bestellern gar wohl, und Pinturicchios Vorzüge als Künstler schmeichelten ihrer ganzen Lebensauffassung, die gerade durch

diesen Meister einen nicht weniger würdigen als blendenden Ausdruck fand. Vorzüge nun, die Pinturicchio unleugbar, die er wirklich einzig und allein besass, durfte und konnte Vasari nicht bestreiten. Da er aber gegen den Mann von verblendeter Gehässigkeit eingenommen war und ihn bei jeder Gelegenheit anzuschwärzen und zu verkleinern suchte, so hat er auch die Behauptung aufgestellt, dass wenigstens Erfindung und Composition jener Fresken in der Libreria nicht Pinturicchios, sondern Rafaels Werk seien. Die Erörterung dieser Streitfrage, ihre Geschichte und ihre Entscheidung gehört nicht hierher. Hier kommt es blos darauf an, auszusprechen, dass in dem grossartigen Bildercyklus der Libreria die Sienesische Malerschule zum ersten Male ein Werk vor ihren Augen entstehen sah, welches durch seinen eigenthümlichen Gehalt, durch Composition und Farbe den Geist und das Wesen der neuen italienischen Kunst in schöner Vollendung repräsentirte und welches dieselbe eben damit zum Siege über das altmodische zünftige Meisterthum in Siena brachte. Und nach verschiedenen Seiten hin ist Pinturicchio Vorbild und Meister einer neuen Kunstentwickelung dieser Stadt geworden. Kleinere Fresken rein religiösen Inhaltes malte er in der Kapelle Johannis des Täufers im Dom. Für die Kirche San Francesco verfertigte er eine Altartafel. Auch auf die Ausführung des originellen Lieblingswerkes der Sienesen, des bekannten köstlichen Dompavimentes, sollte sich sein Einfluss erstrecken. Anstatt bunte Marmor einfach oder in Arabeskenformen neben einander zu legen, hatte ein Sienesischer Meister die kühne Idee gehabt, nach Art eingelegter Holzarbeit eine eingelegte Marmorarbeit zu machen und mit diesem Mittel einzelne Figuren, förmliche historische Compositionen zu liefern. Das einzige ältere Werk der Art, das ich anderswo kenne, sind Heiligengestalten über den Seitenportalen des Domes von Messina. In Siena wurde 1369 der erste überraschend glückliche Anfang gemacht. Aber nachdem zuletzt noch die Sibyllen entstanden waren, kam seit 1488 das Werk ins Stocken. Bernardino Pinturicchio betrachtete das vor ihm Geleistete und Gewollte mit Staunen, und zeichnete

1504 den Carton der Fortuna, welcher 1506 vom Bildhauer Paolo Manucci in dieser Marmor-intarsia gemeiselt wurde. Es ist eine vorzügliche Composition, und so ächt klassisch gedacht und gezeichnet, wie es nur in jener Zeit möglich war.

Pius II. hatte einst durch den Florentiner Bernardino Rossellino die Sienesische Architektur in die moderne Richtung übergeleitet. Sein Neffe, der Erzbischof Francesco, hat durch Berufung Michelangelos und Pinturicchios um die Sculptur und ohne alle Frage um die Malerei Sienas dasselbe Verdienst. Allein die Vollendung der grossen und schönen Aufgabe, die er stellte, hat er nicht erlebt. Doch ehe der Tod ihn erreichte, sollte ihm noch die höchste Ehre der Kirche zu Theil werden. Im Jahre 1503 starb Papst Alexander VI., und an seiner Statt wurde der Cardinal Erzbischof Francesco Piccolomini als Pius III. auf den Stuhl Petri erhoben. Die Stadt Siena jubelte auf: ihr schlimmster Feind war gestorben und ihr eifrigster Wohlthäter war der Erbe seiner Macht geworden. Wie der Tag von Pandulfos siegreichem Einzug in die Stadt, so sollte auch der Tag der Erhebung Pius III. ein Festtag der Republik sein und bleiben. Wahrhaft überschwängliche Feierlichkeiten wurden von Stadt und Behörde beschlossen. Allein während man sie noch vorbereitete, schon am 26. Tage nach seiner Wahl, verschied Pius III. in Folge einer Beinwunde. Damals wurde ein bedeutungsvoller Tod fast von Niemand für natürlich gehalten. Gewiss kam dem Tyrannen Pandulfo, der kurz vorher, den Borgias glücklich entgangen, nach Siena und in seine Machtstellung zurückgekehrt war, der Ruhm der Familie Piccolomini nichts weniger als bequem und gelegen. Allein die Dummheit oder Bosheit muss wirklich wahnwitzig verwegen gewesen sein, die ihn als Urheber einer Vergiftung des Papstes brandmarken wollte. — Die Nachkommen Pius III. sorgten gewissenhaft für das Zustandekommen der monumentalen Kunstwerke, die er angeordnet hatte. Ueberdies liessen sie im Dome selbst, auf der Wand über der Thür, die in die Libreria führt, von Pinturicchio noch ein weiteres Fresko entwerfen, welches die Berufung Pius III. zur Statthalterschaft Christi verewigen sollte.

Während nun die Piccolomini den Ruhm ihrer Familie zum Ruhme der Stadt in der Cathedrale selbst auf so grossartige und für die Kunstentwickelung so bedeutsame Weise zur Schau stellten, baute unten am Osthange des Domplatzes, da wo die Kirche San Giovanni Battista so malerisch an den Chor des Domes angelehnt ist, der Tyrann Pandulfo seinen einfachen aber dabei vornehm edelen Palast. Das Holz dazu wies ihm die Stadt unentgeldlich aus ihren Waldungen an. Cozzarelli hatte die Zeichnung zu dem Baue gemacht, den Domencio di Bartolomeo von Piacenza ausführte. Als Decorationsmaler hatte sich Girolamo del Genga einen Namen erworben, und er wurde zur Ausschmückung des Palastes nach Siena eingeladen. Selbst Luca Signorelli, der Meister des ernsten strengen Styles der Wandmalerei, war berufen worden. Neben Beiden hat dann auch hier Bernardino Pinturicchio gearbeitet. Nach Vollendung der grossen Aufgaben, deren oben gedacht wurde, war er 1507 nach Spello gegangen und führte dort das schöne Altarbild aus. Hier erhielt er ein Schreiben von Gentile Baglioni, wodurch er im Namen seiner Magnificenz Pandulfo Petrucci aufgefordert wurde, nach Siena zurückzukehren. Der wunderliche Künstler hat den ehrenvollen Brief in treuer Copie mit einer Scheere und einem Petschaft daneben unten auf seine Altartafel gemalt. Nach 1508 ist er dann bis an seinen Tod in Siena geblieben. Das Schloss des Magnifico ist jetzt leider in Verkommenheit und Verfall, und die Wandgemälde im Innern sind längst zerstört. Aber noch immer lassen sich die ruhig majestätischen Verhältnisse erkennen, und noch immer erregen die bronzenen Fahnen- und Fackelhalter, welche ebenso wie der ganze Bauplan ein Werk Cozzarellis sind, durch unvergleichliche stylvolle Schönheit das Staunen und Entzücken jedes Beschauers.

So hatte sich denn die Renaissance in Siena unter dem Einfluss auswärtiger grosser Meister vornehmlich im Dom und beim Palastbau des Tyrannen Pandulfo vollzogen.

Ein denkwürdiges Ereigniss vom Jahre 1506 erscheint wie eine Symbolisirung jenes epochemachenden Momentes. Auf

dem Hauptaltar in der Mitte des Domes stand in alten Zeiten ein ehrwürdiges Muttergottesbild. Das Volk betete zu ihm in heiliger Scheu und nannte es seine Madonna der Gnade oder seine Madonna mit den grossen Augen. Ihm wurde der Dank für den Sieg von Montaperto gezollt. Dennoch geschah es im Jahre 1310, dass es auf Anordnung der Signoria seinen bevorzugten Platz verlor und auf den Altar des heiligen Bonifacius kam. Ein Bildwerk von Duccios Meisterhand sollte von nun an seine Stelle einnehmen. „Und das neue Bild war viel grösser und schöner und sogar viel andachtsinniger als das alte"; so sagt das Manuscript eines anonymen Chronisten in der Stadtbibliothek. Feierlich wurde die Weihung vollzogen. Der Bischof mit seinen Priestern und allen Mönchen, die Würdenträger und Beamten der Stadt, die Repräsentanten der Stände und allerlei Volk, Frauen und Kinder zogen in grosser Procession festlich gekleidet und mit Kerzen in der Hand erst um den Marktplatz herum und dann zur Kirche. Trompeter, Sackpfeifer und Paukenschläger spielten dabei auf, und alle Glocken der Stadt läuteten dazu. Man betete aber den ganzen Tag und spendete viel Almosen an die Armen und flehte zu Gott und zu der heiligen Jungfrau, der Schutzpatronin der Stadt, um Gnade und Erbarmen, um Hilfe gegen Unglück und Uebel, gegen Verräther und Feinde. Die Aufstellung von Duccios Bildertafel war der Sieg des germanisch-romanischen Mittelalters über das byzantinisch-römische. Aber 1506, also fast zweihundert Jahre später, wurde der Altar aus der Mitte des Domes entfernt und Duccios Meisterwerk zersägt und bei Seite gebracht. Dagegen wurde nun im Ostchor jener reiche Bronzetabernakel aufgestellt, den Vecchietta von 1465—1472 für das Hospital modellirt und gegossen hatte. Engel von Francesco di Giorgio und von Giovanni di Stefano wurden als weiterer Schmuck hinzugefügt, zu denen Cozzarelli ein paar sehr geschmackvolle Consolen anfertigte. Dieser Altar steht noch heute. Durch ihn hat die Renaissance den Styl des germanisch-romanischen Mittelalters aus dem Allerheiligsten der Kirche verdrängt.

Dass sich die Schule und die Wissenschaft in Siena zu allererst dem neuen Geiste, der Pflege des römischen und griechischen Alterthums hingegeben hatte, versteht sich von selbst. Schon offenbarten sich die Früchte davon sowohl in der Anschauungsweise als in der Sprache der städtischen Behörden. Ein Document, das sogleich mitgetheilt werden soll, ist nicht mehr im barbarischen Mönchslatein, sondern in Ciceros glänzendem und volltönendem Style geschrieben. Wer es heute liest, meint das Exercitium eines strebsamen Primaners vor sich zu haben. Selbst aus der deutschen Uebersetzung lässt sich das erkennen. Hier ist sie: „Es war eine alte Anordnung der Römer, dass derjenige, der einem römischen Bürger in der Schlacht das Leben gerettet hatte, mit der Bürgerkrone beschenkt wurde. Und so haben wir, die Beamten der Balia, denen der Senensischen Republik Verwaltung mit oberster Machtvollkommenheit anvertraut und übertragen worden ist, geleitet von jenem Vorbild der Römer, deren Gebräuche jeder gute Staat nachahmen muss, so haben wir es für unsere Pflicht gehalten, die Retter unserer Bürger durch Dankbarkeit und öffentliche Anerkennung auszuzeichnen. Da nun der edle Battista Vieri aus Vercelli, Chirurg, Physiker und hochangesehener Ritter, aus der Zahl unserer Bürger, und zwar aus der Zahl der vornehmeren und uns besonders theueren, sehr viele in ihrem Todeskampfe gegen viele und mannigfache Krankheiten und besonders gegen den Blasenstein geschützt und dergestalt gerettet hat, dass sie nicht sowohl von einer Krankheit geheilt, sondern nach der Verzweiflung an ihrer Genesung aus dem Tode selbst dem Licht und Leben zurückgegeben zu sein scheinen: so haben wir zum ewigen Zeugniss für seine vorzügliche Tüchtigkeit in Behandlung aller Krankheiten und für die Errettung unserer Mitbürger aus freien Stücken beschlossen, ihn selbst sammt seinen Kindern, Enkeln und allen seinen legitimen Nachfahren in die Zahl unserer Bürger einzutragen, tragen ihn hiermit als solchen ein, nehmen ihn auf und zählen ihn unter diese mit derselben Autorität, Immunität und Machtbefugniss, kurz mit all denselben Ehren

und Vorrechten, deren sich die in unserer Stadt geborenen und erzogenen Bürger erfreuen. Gleichzeitig heben wir im Allgemeinen und Besonderen alle Gesetze und Statuten unserer Stadt auf, welche diesem unserem Beschlusse entgegen und zuwider stehen. Denn ungemein und ungewöhnlich ist Battistas Kunst und Tüchtigkeit; daher dürfen sie auch nur mit einem besonderen und nicht mit einem gemeinen und gewöhnlichen Beschlusse geehrt werden. Aber eine ins Einzelne gehende Aufzählung aller Tugenden des Mannes, sowie der zahllosen schweren und bis dahin für unheilbar gehaltenen Krankheiten, die er geheilt hat, haben wir nicht für nöthig gehalten. Auf dass wir nicht Vieles auseinandersetzen, gebietet uns der Ruhm der Kürze und der Tadel einer allzu langen Rede, das Meiste zu übergehen. Ueberdies hat er andere Staaten und viele Fürsten für seine Trefflichkeiten zu gewichtigen Zeugen, deren Zuverlässigkeit nichts hinzugefügt werden kann oder darf, und seine Werke sind nicht allein uns, sondern ganz Italien so offenbar und bekannt, dass wir das, was thatsächlich ganz ersichtlich und klar vorliegt, durch Worte zu erhärten für nicht weniger überflüssig halten, als wenn man, wie es heisst, Licht in die Sonne bringen wollte. Als Zeugniss und Urkunde dieses unseres öffentlichen Actes haben wir dieses Schreiben erlassen und ihm unsere Insiegel beigefügt."

II. Giovannantonios erste Werke und Studien in Siena und Umgegend.

Im Jahre 1500 kam Giovannantonio nach Siena. Bei seinem Landsmann, dem Arzt Battista Vieri, dessen Lob und Anerkennung wir eben vernahmen, mag er ein freundlich und hilfreiches Entgegenkommen gefunden haben. Aber zu seinen eigentlichen Patronen machten sich doch die Gebrüder Spannocchi, durch deren Geschäftsreisende er in die Stadt gebracht und empfohlen worden war. Ihr Vater, einst Schatzmeister Pius II., hatte durch Rossellino oder Cronaca das schöne Palais bauen lassen, das sie bewohnten und das bis heute erhalten

ist. Sie standen den Piccolomini sehr nahe, aber als gute Kaufleute besassen sie Vorsicht genug, um es nicht mit dem Machthaber Pandulfo zu verderben. Ihren Schützling, den jungen Maler von Vercelli, empfahlen sie ebenso dem Gebieter des Staates als dem Cardinal Erzbischof Francesco. Und in kurzer Zeit wurde Giovannantonio ein Liebling der ganzen Stadt. In einem sehr günstigen Zeitpunkte hatte er sie betreten. Unter Pandulfos Waltung genoss sie Ansehen nach aussen, Frieden im Innern. Handel und Gewerbe, Kunst und Wissenschaft kamen wieder in Schwung und Blüthe. Reichthum zu erwerben eröffneten sich wieder tausend Wege, und das Verlangen, vornehm und prächtig zu leben, kehrte in die Gemüther der Menschen zurück. Man fing an, mit den ersten Städten Italiens zu wetteifern und vor allen Dingen die Kunstbegabung, die jener Zeit beschieden war, in den Dienst des Genusses und der Ruhmsucht zu ziehen. Für die Architektur und Sculptur hatte Siena schon am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts Talente ersten Ranges aufzuweisen, welche im Geiste einer hochentwickelten Renaissance thätig waren. Allein die Malerei fand Giovannantonio noch in derselben Richtung befangen, die er selbst in Vercelli kennen gelernt und verfolgt hatte. Das beschränkte Spiessbürgerthum der alten Malermeisterzunft machte sich noch in wunderlicher Unbefangenheit breit und geltend. Auf Sano di Pietro und Matteo di Giovanni waren Leute gefolgt, welche nur sehr wenige von den Tugenden derselben überkamen, aber alle ihre Mängel und noch andere dazu desto auffallender zu Tage brachten. Benvenuto di Giovanni del Guasto war der Altmeister der Zunft. Neben ihm spielten sein Sohn Girolamo und sein Schüler Bernardino Fungai eine Rolle. Ihre Kunst hatte etwas verkommen Handwerksmässiges. Ihre Heiligenbilder waren nichts als überlieferte Formen, welche Geist und Seele verloren hatten und von keiner subjectiven Empfindung des Malers belebt wurden. Roh und rauh, ohne alle Grazie und Anmuth spiegelte sich die Wirklichkeit in den Köpfen dieser Meister wieder, die, frei von jedem idealen Zuge, keineswegs eine feine

und zarte, geist- und gefühlvolle, ja nicht einmal eine naive Beobachtung der Natur und des Lebens verriethen. Ihre Zeichnung war kleinlich, hart und schwerfällig, ihre Farbe stumpf und unerquicklich. Die reizenden Vorzüge der neuen Malerei zu erringen, hat sich Fungai nachmals vergebens bemüht. Im Jahre 1500 hatte er für die Kirche Concezione eine Krönung der Maria gemalt, die mit ihrer lichten Färbung noch wenig Sinn für wirksame Modellirung merken liess. Selbst Männer von Francesco di Giorgios und von Cozzarellis Art, die als Baumeister oder Bildhauer schon vollständig und mit Virtuosität in der modernen Richtung standen, sind als Maler nie aus der alten herausgekommen. Jüngere Sienesische Talente, wie Beccafumi und Pacchia, verliessen zu ihrem Glück frühzeitig ihre Vaterstadt und suchten in Florenz und Rom ihre Ausbildung. Giacomo Pacchiarotti aber, der an der Scholle kleben blieb, ist in seinem ganzen Wesen, in seiner Kunstweise wie in seiner politischen Anschauung allezeit ein Kind des fünfzehnten Jahrhunderts geblieben. Als nun Giovannantonio von Vercelli mit der Weihe der Kunst, wie er sie in Mailand von Leonardos Genius erhalten hatte, in Siena auftrat, da erschien er als der Herold und Apostel einer neuen Zukunft. Ausgestattet mit der Fülle künstlerischer Anlagen und mit einem wahrhaft einzigen Schönheitssinn, durchdrungen von dem Gefühle für verklärte Naturwahrheit und begeistert von idealen Gestaltungen, wie sie jene Zeit ersehnte und die Reformatoren ihrer Kunst sie schufen: so riss der fremde, kaum zwanzigjährige Maler alle Gemüther für sich hin und bereitete der alten Zunft der Sienesischen Bildermacher den Untergang.

Ein Gemälde im Besitz des Marchese Costa di Beauregard in Ciamberi gilt für das älteste Werk, das von Giovannantonios Hand auf uns gekommen ist. Es ist der Rest einer grossen Kreuztragung; nur Christus nebst zwei Henkern und drei Köpfen existiren noch auf der Tafel. Stücke links und rechts und namentlich unten müssen abgesägt und verworfen oder verloren worden sein. Der Restaurator an der Turiner

Gallerie, Professor Arpisani, entdeckte bei der Reinigung und Herstellung des Bildes die Inschrift: Jo. An. Cavalir de Vercel 1500. Cum destructa fuisset Maserius reparavit 1541. Die ganze Unterschrift rührt von Maserius her, der 1541 dem Maler vielleicht mit einer Art Vornehmthuerei den Titel geben konnte, welchen dieser im Jahre 1500 noch nicht besass. Kannte Maserius die von seiner Tafel abgesägten Stücke und las er auf einem von diesen Giovannantonios eigenes Zeichen mit der Zahl 1500? Erfuhr er dieses Datum von einem Dritten und auf beglaubigte Weise? Seine Restauration hat eine Untersuchung der Tafel selbst schwieriger gemacht, und wenn man trotzdem in den Gestalten derselben Typen wiederfindet, welche an Leonardos Schüler, an Gaudenzio Ferrara etwa erinnern, so beweist das nur, dass das Bild entschieden derjenigen Epoche angehörte, in welcher auch Giovannantonio Leonardos Typen noch ohne weiteres einfach reproducirte.

1501 malte Giovannantonio für die Familie Savini in Siena eine Madonna mit dem Christkinde auf dem Schoos. Der kleine Johannes befindet sich daneben und der Nährvater kommt mit einem Gefäss in der Hand. Der berühmte Holzschneider Barile fertigte den Rahmen dazu. Tafel und Einfassung haben lange Zeit für einen Schatz der Stadt und der Familie gegolten, bis sie der letzte Spross der Savini ins Ausland verkaufte.

Vor wenig Jahren hat das Rundbild mit der Geburt Christi, welches sich im Palaste Chigi Zondadari befand, dasselbe Schicksal erlebt. Einen Stich nach dem Original enthalten die „Pitture esistenti nella città di Siena“. Kenner, die noch jenes Rundbild selber sahen, haben behauptet, es sei von späterer Hand so übermalt gewesen, dass eigentlich nur noch die Composition für das Werk Giovannantonios habe gelten können.

Der Einfluss, der von Leonardo auf die grosse Mailänder Schule ausging, ist doch wesentlich von dem verschieden, den er in Florenz übte. Es ist sehr beachtenswerth, dass die ersten Arbeiten Giovannantonios bald mehr den einen, bald

mehr den anderen Charakter tragen. Aus dem Eremo di Lecceto ist ein Rundbild von ihm in die Sieneser Gallerie gekommen, das in überraschender Weise an Lorenzo da Credis Hauptwerk, an jene Anbetung des Christkindes in der Florentiner Academie erinnert, in welchem sich die Einwirkung seines Mitschülers Leonardo am meisten kund thut. Mit hingebendem Fleiss, mit delicater Sorgfalt hat Giovannantonio seine Tafel gemalt. Man möchte sagen, in dieser ernsten Gewissenhaftigkeit, in dieser Heilighaltung der Arbeit als Arbeit offenbart sich bei ihm auch ethisch das Vorbild Leonardos. Die heilige Jungfrau kniet am Boden; auf dem Ende des langen blauen Obergewandes, das über jenen sich hinbreitet, liegt „in himmlischer Gesundheit“ das Christkind und schaut glücklich zur Mutter auf. Wie hold, voll Liebe und Demuth sich diese zu ihm nieder neigt! Neben dem kleinen Johannes mit seinem Kreuzchen von Schilfrohr, den das Geschick dem Gottessohn zum Gespielen und zum Vorläufer im Leben gab, kniet andächtig der Engel, der ihn eben herbeigeführt hat. Etwas weiter zurück kniet auch Josef betend. Ueber Ruinen im Mittelgrunde hinweg sieht das Auge weit in die Landschaft hinein und schon bemerkt es in ihr den Zug der drei Könige des Morgenlandes, welcher zur Verehrung des Kindes herankommt. Ein himmlischer Friede, eine stille heilige Feier weilt über dem Ganzen und ergreift unmittelbar auch die Seele des Beschauers. Das Rundbild einer Anbetung des Christkindes im Palazzo Borghese in Rom, welches hier als Lorenzo da Credi bezeichnet ist, werden wohl alle Kenner mit den Herren Milanesi und Francesco Pini für ein Werk Soddomas ansprechen. In Styl und Behandlung dem zuletzt besprochenen Rundbilde durchaus entsprechend, ist es auch wie dieses vortrefflich erhalten.

Für die „Madonnenbruderschaft unter den Hallen des Hospitals“ in Siena hat Giovannantonio eine heilige Familie gemalt, die sich durch einfache, anspruchslose Lieblichkeit auszeichnet.

Bekannt sind die Sitten und Gebräuche der Laienbrüderschaften, welche die Sorge für die Bestattung der Todten über-

nommen haben. Mit Crucifix, Kerzen und Teppichen zieren sie ihre Bahren. In früheren Zeiten hielten sie auch darauf, dass würdig bemalte Tafeln Kopf- und Fussende des Sarges bekleideten. Zwei Paare solcher Tafeln hat Giovannantonio für die Brüderschaft von Fontegiusta gemacht: sie werden gegenwärtig in der Gallerie Sienas aufbewahrt. In diesen Gestaltungen nun meint man Leonardo da Vinci wieder zu erkennen, wie er in seinen Mailänder Schülern nnd Nachfolgern weiter lebte. Es sind ganz die Wesen, wie er sie schuf un wie sie von diesen fast typisch festgehalten wurden. Dasselbe Oval des Kopfes hier bei diesen Madonnen, dieselbe scharf gezeichnete edle Nase, derselbe Ausdruck in Auge und Mund: das Ideal der wehmüthig ernsten, freundlich milden und doch so geist- als charakterstarken Matrone. Auf der einen Tafel erscheint sie in halber Figur mit dem segnenden Kinde. Hinter ihr zu beiden Seiten schaut je ein Engelköpfchen hervor. — Auf der anderen Tafel hält sie mit der linken Hand ein Buch in ihrem Schoose, in das sie niederblickt. Das Christkind steht auf ihrer rechten Seite, von ihrem rechten Arm umfasst, die Hand zum Segnen erhoben, wendet aber naiv sein Köpfchen nach links, wo es einen Stieglitz in den Fingerchen hat. Zwei Engelköpfchen dahinter bewegen ihren Mund zum Lächeln und schlagen wie verlegen die Augen nieder. — Zu der ersten Tafel gehört der todte, nach rechts gewandte Christus, gleichfalls eine Halbfigur. Ein Engel hält mit beiden Händen seinen linken Arm, ein anderer seinen rechten Arm, aber nur mit einer Hand, denn seine rechte ruht auf der Stirn des Erlösers. So umgibt die himmlische Liebe kindlich nnd heilig den verklärten Todten. Denselben Gegenstand und fast in derselben Weise behandelt Mantegna in einem Gemälde der Berliner Gallerie. Es ist erschütternd ernst und der Ausdruck des Schmerzens in dem Angesicht der Engel dringt wie ein Vorwurf in das menschliche Herz. Aber Giovannantonio redet mild tröstend zu uns: es ist vollbracht, alles Leid und Weh der Erde; und auch was irdisch war an Christus, ruht nun in dem Herrn, ruht in Engelsliebe und Frieden.

Das vierte Bild zeigt über Schädeln und Knochen ein goldenes, edelsteingeziertes Kreuz, von geflügelten Engelsköpfen umschwebt. Unten aber kniet an jeder Seite ein jugendliches, fast mädchenhaft hübsches Mitglied der Brüderschaft und betet einen Rosenkranz.

Es hat ein eigenes Interesse, nun auch ein kleines Bild zu sehen, das Giovannantonio für seine Gönner, die Spannocchi, gemalt hat. Die schöne Sammlung, welche diese reiche und vornehme Familie zu Stande brachte, befindet sich gegenwärtig in der Stadtgallerie Sienas. Der junge Vercellese stellte für sie die heilige Catharina von Siena dar: eine Halbfigur auf goldigem, ganz fein mit Engelköpfchen bedecktem Grunde; in der rechten Hand hält sie eine Lilie, während unter ihrer linken Kreuz und Buch auf einem Todtenschädel liegen. Vielleicht ist dieses Bildchen die erste durch und durch originale, von Leonardos Auffassung entschieden freie Schöpfung Giovannantonios, wie er denn später die gelehrte und thatenkräftige Heilige Sienas in einzig vollendeter Idealisirung gestaltet hat.

Von den Sienesischen Malern, die er vorfand, konnte er nicht das geringste lernen. Auch die Werke der alten Meister durften ihm nicht als Vorbild dienen: mit ihrer Richtung hatte die neue Zeit gebrochen. Nur in der Sculptur begegnete er ächten Künstlern, Männern wie Cozzarelli und Marrina, und vornehmlich den überkommenen epochemachenden Leistungen Giacomo della Guercias. Man weiss, dass er diese Werke studirt und gezeichnet hat. Das spricht für seinen Geschmack, aber auch für das ächt Leonardische Wesen seiner Kunst, der es ebenso sehr auf Modellirung, auf den Schein der Körperlichkeit aller Formen ankam, als auf den Reiz und Zauber der Farbe. — Schon Cennini hatte in seiner Schrift gesagt: „Die Natur übertrifft alle Meister.“ Leonardo da Vinci aber nannte in seinem Tractat über Malerei denjenigen, der nur einem grossen Meister nachgehe, keinen Sohn, sondern einen Enkel der Natur. Die Natur selbst muss der wahre Künstler studiren und nachahmen. Nur an den Menschen selber und nicht an ihren Nachbildungen wird er die lebensvolle Wahrheit und Schönheit des Menschen

erkennen und sich zu eigen machen. In diesem Sinne kann für die historische Composition die Uebung im Portraitmalen die beste Vorbereitung und Schule sein. Auch diese nun sollte Giovannantonio in Siena nicht entbehren. Wer nur immer die Mittel dazu besass, wollte von ihm gemalt sein. Seine geistvolle Auffassung, sein prachtvoll warmes Colorit, das frische Leben und die innige Empfindung in seinen Bildern entzückte die Menschen. Bei überraschender Naturtreue gab er seinen Portraits zugleich jene edle Verklärung, die dem Originale nicht am wenigsten schmeichelt. Eben damit eröffnete er sich zugleich eine reiche Quelle von Geld und Gunst. Von den vielen Portraits, die er sein langes Leben hindurch gemacht hat, sind als sichere Arbeiten von ihm nur einige wenige, namentlich sein Selbstportrait und das Brustbild eines Unbekannten, auf uns gekommen, die aber einer viel späteren Zeit angehören und sich beide in Florenz befinden. Wir wissen jedoch, dass er einige der frühesten Bildnisse auch für sich copirt hat und bis an seinen Tod in seinem Atelier vor seinen Augen behielt. Es waren zwei vornehme Damen, eine Saracini und eine Toscani, und ausserdem der Herrscher von Siena, Pandulfo Petrucci. Wer meint nicht beim Lesen einer solchen Notiz einen Blick in die innerste Seele des Jünglings zu thun?

Aus der Werkstatt eines Schuhmachers war das Kind in die herbe Zucht und Lehre handwerksmässiger Kunst gekommen, aus dem Zwange des Dienstes und aus dumpfer Beschränktheit war der Jüngling in die Welt und die Freiheit hinausgetreten. In Mailand eröffnete vor seinen Augen die Kunst ihre Ideale, das Leben seinen Glanz und seine Herrlichkeit. Aber als er seine Hände darnach ausstrecken will, sieht er sich von der gemeinen Noth umstrickt und gefesselt, und als das Unglück über Stadt und Staat hereinbricht, steht er hilflos und allein. Glückliche Jugend, die mit lachendem Leichtsinn jeder Fessel spottet, die in der Noth den Humor, in der Gefahr den Reiz des Lebens findet! Wie durch einen Zauber wird er dann nach Siena zu reicher künstlerischer Wirksamkeit und zum Vollgenusse des Daseins versetzt. Er

konnte ruhig auf den Antheil an dem kleinon väterlichen Vermögen zu Gunsten des Bruders verzichten, der in Vercelli darauf rechnete. Die Heimath selbst hatte er schon für immer aufgegeben. Die Vornehmen Sienas, die Spannocchi, Savini, Chigi, Piccolomini, Petrucci, sie alle erfreuten sich an den Schöpfungen seiner Muse und nicht weniger an der männlichen Schönheit und Liebenswürdigkeit seiner Person. Die Bürgerschaft bewunderte ihn, und der junge reiche Adel liebte in ihm den besten Gesellschafter von der Welt, den heiteron Gefährten durch Dick und Dünn, der nicht blos neumodische gute Bilder malte, sondern sich zugleich auf das Leben à la mode, auf Schick und Eleganz vortrefflich verstand. Auch das hatte er in Mailand gelernt, das schon damals in Sachen des Geschmackes und des „guten Tones“ dem übrigon Italien Muster war.

Dio Freiheit und der Frieden, die Pandulfo seit 1487 gewahrt und begründet hatte, wurden am Anfange des Jahres 1503 bedenklich in Frage gestellt. Cesaro Borgia rückte heran; Pandulfo musste fliehen, um der Stadt den Krieg zu ersparen und sich selbst das Leben zu retten; im Innern brach gegen den Adel und die neue Verfassung dio Revolution der Venturieri aus, an der sich auch der Maler Pacchiarotti betheiligte. Kaum zwei Monate später kehrte aber der Herrscher zurück, stellte die Ordnung her und begründete sein Regiment für immer. Der Tod Papst Alexanders VI. befreite Siena von äusseren Gefahren. Die Erhebung des Cardinals Francesco Piccolomini auf den päpstlichen Stuhl und der rasche, jähe Tod desselben hinderten keineswegs die Ausführung der 1501 und 1502 beschlossenen monumentalen Werke. Pinturicchio begann wahrscheinlich noch im Frühlinge 1503 seine Fresken in der Libreria. Ganz Siena staunto über die Arbeit und bewunderte den Meister. Giovannantonio gewiss nicht am wenigsten. Er sehnte sich sofort, eine Technik zu erlernen, die so vornehm und grossartig war und die so sehr seinem eigenen Wesen zusagte und entsprach. Sie war eben so weit von der rohen Wandbemalung entfernt, die er in Vercelli

gelernt, als von der peinlich mühevollen Weise, mit der Leonardo sein Abendmahl in Mailand ausgeführt hatte. Es ging Alles so frisch, heiter und flott, und dabei kamen grosse historische Compositionen zu der würdevollsten Erscheinung, in der sie nur denkbar waren. Die weiten Wände eines geräumigen Saales erhielten dadurch einen Schmuck, der nicht weniger anmuthig als imponirend wirkte. Giovannantonio fühlte Beruf und Talent für die Freskomalerei in sich. Und musste nicht in ihm das Verlangen entstehen, auch in ihr der erste Künstler Sienas zu werden, wie er das schon durch seine Staffeleibilder geworden war? Dass ihm seine hohen Gönner ohne weiteres die Wände ihrer Paläste und Kirchen anvertrauen würden, das durfte er freilich nicht erwarten. Er musste sehr froh sein, wenn sie ihm ausserhalb Sienas in kleinen Orten und Klöstern Gelegenheit verschafften, seine ersten Proben zu machen und gleich mit diesen auch seinen Lebensunterhalt weiter zu verdienen.

Dicht bei Pienza, jener Schöpfung Papst Pius II., liegt das bescheidene Kloster Santa Anna in Creta. Noch vor Ablauf des Jahres 1503 wurde ihm dort der Auftrag zu einem Wandgemälde besorgt, und auf der Stelle übernahm er dessen Ausführung. Grosse Bezahlung gab es nicht; es war aller Ehren werth, wenn ihm für seinen Erstlingsversuch ausser den Auslagen auch noch zwanzig Goldscudi bewilligt wurden. Noch heute sieht man dort im Refectorium das Fresko, das er dafür lieferte, das Wunder von den fünf Broden und zwei Fischen. Es ist ein angemessener sinniger Gedanke für den Ort, der dann auch von späteren Künstlern in anderen klösterlichen Speisesälen wiederholt aufgenommen wurde. Die kleineren Sachen, die sich unten an das Hauptbild als Zierde anschlossen, sind gänzlich zerstört, da der Raum später als Magazin für Brennmaterial benutzt wurde, wobei dann das angeschobene Holz und Reisig die Malereien zerrieb und zerkratzte. Viel versprechend war der erste Versuch der Freskomalerei Giovannantonios keineswegs. Man ahnt daraus entfernt nicht den künftigen Virtuosen in dieser Technik. Seine Arbeit erscheint

linkisch und unbeholfen, kleinlich und armselig. Als „knickerig und herbe wie unreife Frucht“ hat sie schon einer seiner alten Verehrer charakterisirt. Man erstaunt, wie tief sie unter seinen damaligen Staffeleibildern steht. Giovannantonio merkte doch, dass er noch viel, sehr viel von Pinturicchio zu lernen hatte, der damals in der Behandlung der Freskomalerei unbestritten die meiste Kenntniss und Erfahrung besass. Kein Anderer wusste, wie er, alle Mittel einer blendenden Decorationskunst, reicher Vergoldung und glänzender Farbenpracht zugleich so verwegen und so sicher anzuwenden. Alles, was Baldassare Peruzzi und Giovannantonio auf diesem Gebiete nachmals geleistet haben, das verdankten sie Pinturicchios Lehre und mustergiltiger Arbeit in Siena. Als Giovannantonio von Pienza zurückkehrte, hat er ganz anders als früher, hat er mit gewitzigter Aufmerksamkeit, viel bescheidener und viel eifriger in der Libreria das Schaffen des tüchtigen Meisters beobachtet und unter seiner Leitung studirt und gearbeitet. Freilich der blosse Gehilfe und Handlanger eines Anderen zu sein, dazu war er, der eben noch, ehe die grossen Fremden nach Siena kamen, der berühmteste Maler der Stadt gewesen war, viel zu stolz und hochfahrend. Seine rastlos thätige, reiche und schöpferische Phantasie liess ihm keine Ruhe; sie riss ihn immer wieder von den Gedanken und Anschauungen Anderer hinweg und drängte ihn, seine eigenen Wege zu gehen. Kaum meinte er nun, dass er der Freskotechnik jetzt entschieden Herr geworden sei, so suchte er auch schon mit Hast und Ungeduld nach neuen selbstständigen Aufträgen.

Die Mönche des Klosters Montoliveto wollten auf den Wänden ihres Kreuzganges in einem grossen Bildercyklus das Leben des heiligen Benedict vor Augen haben. Einen Theil davon hatte bereits Luca Signorelli gemalt. Als diesem nun die Neigung oder die Möglichkeit zur Fortführung und Vollendung dieser Aufgabe fehlte: da war es schwer, einen würdigen Nachfolger an seiner Statt zu finden, und eine Reihe Jahre hindurch blieb das Werk liegen. Wir wissen, dass Luca Signorelli von Pandulfo Petrucci nach Siena berufen wurde, und es ist nicht

unwahrscheinlich, dass er selbst Giovannantonio auf Montoliveto hingewiesen hat. Dieser aber verstand noch einen anderen Umstand für sich zu benutzen. General des Ordens war vor kurzem Fra Domencio da Leccio geworden. Ihm nun, dem Lombarden, stellte sich der Vercellese als Landsmann vor, und durch seine liebenswürdig einschmeichelnde Beredtsamkeit erlangte er in der That den ersehnten Auftrag. Sogleich ging er ans Werk, und in den zwei Jahren 1505 und 1506 schuf er jene zahlreichen Wandgemälde, welche heute vielleicht vorzugsweise Italienern und Fremden das Kloster Montoliveto Maggiore so lockend und anziehend machen.

Südlich von Siena in der Richtung von Nordwest nach Südost erstreckt sich ein geologisch merkwürdiges Terrain, das mit den Gebieten von Volterra und Orvieto übereinstimmt und zusammenhängt. Gerade oberhalb des Klosters Montoliveto in der hochgelegenen Ortschaft Chiusuri meint man in der Mitte desselben zu stehen. Im Süden der Mont amiata, dessen Form an die gefeierten Linien des Albanergebirges erinnert. Im Osten und Westen fast parallel untereinander zwei Hügelketten, beide mit Ortschaften und Dörfern bedeckt: auf dieser fällt uns Montalcino besonders ins Auge und von jener dort begrüssen uns die Wahrzeichen von Siena, der schlanke Rathhausthurm und die Kuppel des Domes. Zwischen diesen Hügelreihen und dem Mont amiata liegt ein weites Plateau, nichts weniger als eben und flach, vielmehr das sonderbarste Ineinander von Oben und Unten, von Berg und Thal. Ein bizarr phantastisches Naturbild. Schichten von Tuff und Lehm, Thon und Sand, in Urzeiten von Meer bedeckt, dann von Erdrevolutionen an Luft und Licht emporgebracht, formten sich in den tollsten Rissen und Sprüngen, Spalten und Klüften. Jeder Regenguss zerriss Zusammenhängendes oder wusch und schwemmte Getrenntes in- und übereinander. Zerstörend nahm er dort und zerstörend gab er hier. Das Bodengefüge war und blieb ein Spiel der Elemente, bis die menschliche Arbeit kam, der Pflug und der Spaten. Sie half der Natur, wo sie ausglich, und wehrte ihrer Zerstörung. Abzugsgräben bändigten und leiteten

zweckgemäss die Fluthen; Baumpflanzungen sicherten das Erdreich und hielten es fest. Mit der Zeit wird das Plateau mehr und mehr Fläche und Ebene. Milde Wellungen, ein sanftes Auf und Nieder erinnern dann kaum mehr an die wunderliche wüste Zerklüftung. Diese Umbildung hat sich schon grossentheils vollzogen. Aber gerade von Chiusuri hinab und hinüber nach Montoliveto ist noch Alles in wilder Zerrissenheit. Von einschliessenden Höhen springen zahllose scharfe Grate nach vorn, nach rechts und links wie das Rippenwerk eines Blattes. Die bläuliche Farbe des Thones, der röthliche Schein des Tuffes täuscht das Auge mit Vorstellungen von urharten Dolomiten und Graniten. Aber wenn an diesen Moose und Flechten auch in den höchsten Regionen das schaffende Leben der Natur noch bekunden, hier dieser Boden, beweglich wie die Woge des Meeres, duldet kein Gras und kein Grünes, keinen Strauch und Baum. Bei geringer Differenz des Hohen und Tiefen hat das so schroff und jäh geformte, vollkommen öde, vielgegliederte Ganze jene schauerliche Grossartigkeit, die sonst nur gewaltigen Urgebirgen eignet. Dicht neben dieser Wildniss auf einem Boden, den der Mensch der Natur abgewann, ein schönes Siegeszeichen des Geistes und der Kraft, steht das Kloster Montoliveto. Zuoberst ein gothisches Castell mit Seitenflanken, Graben und Zugbrücke, dann die Kirche mit dem Glockenthurm, endlich die Gruppen der Klostergebäude und überall zerstreut einzelne Kapellen. Dichtes Grün unten in den Thälern und Schluchten. Oben um die Ansiedlungen vorzugsweise Oliven und Lorbeeren, Pinien und Cypressen. Das Kloster ist jetzt aufgehoben. Was Kirche und Mönche im Mittelalter begannen, bleibt fortan frei und selbstständig gewordenen Kräften zur Fortführung und Vollendung überlassen.

Es war im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, als drei sienesische Edelleute, der Rechtslehrer Bernardo de' Tolomei, Ambrogio de' Piccolomini und Patrizio de' Patrizj das Benedictinerkloster Montoliveto gründeten. Im fünfzehnten Jahrhundert erhielt es seine Vollendung und im achtzehnten seine moderne Umgestaltung. Der Maler Lorenzetti schmückte gleich

bei der Entstehung die Wände des Baues und von seiner Hand sollen die Gestalten der drei Gründer gemalt sein, die noch heute in der Kirche zu sehen sind. Um 1440 waren dann die sienesischen Meister Sano di Pietro und Mattheo di Giovanni thätig. Fünfzig Jahre später schnitzte Barile die schönen Schränke der Sakristei und begann Giovanni da Verona die Chorstühle mit den geschmackvollen Intarsien, welche 1505 vollendet wurden. Von ihm sind auch die alten Bilderrahmen, der stattliche Schrank in der Libreria und wahrscheinlich die liebliche Marmorstatue der Maria in der Kapelle des Noviziates. Ein Fresko in der Kapella der Scholastika, die Madonna in der Mandorla von Engelköpfen umschwebt, wird Pinturicchio zugeschrieben. 1497 und 1498 hatte Luca Signorelli die Fresken im Keuzgang gemalt, einen Abschnitt aus dem Bildercyklus, den nun 1505 Giovannantonio zur Vollendung bekam.

Ein grosser viereckiger Klosterhof, der an die Hauptkirche stösst, ist von drei Stockwerken mit offenen Corridoren umschlossen, von denen das oberste Säulen hat und die beiden unteren auf Pfeilern ruhen. An den Wänden ebener Erde sind die Hauptmomente aus Benedicts Leben dargestellt. Den nach aussen gehenden Pfeilern entsprechend, scheiden auf der Mauer gemalte Pfeiler die einzelnen Bilder, welche oben alle — wie das die Wölbungen der Decke bedingen — im Halbrund abschliessen. Unter jedem Bilde zog sich einst als Einrahmung eine breite Borde hin, welche zwischen Arabesken und Medaillons die Brustbilder aller Ordensgenerale enthielt. Darunter aber bis auf den Boden, etwa 2½ Fuss hoch, war ein marmorirter Sockel gemalt, auf welchem Inschriften zur Erläuterung der einzelnen Historien standen. Sockel und Borde sind schon in früher Zeit vordorben und zerstört, die Hauptsachen aber fast unversehrt geblieben. Da sie wenig bekannt sind und selbst in den Anmerkungen des neuen Vasari nicht immer richtig bezeichnet und gedeutet werden, so darf hier eine erklärende Aufzählung aller Historien nicht überflüssig scheinen. Der gegebene Raum und die Art, wie er sich architektonisch gliederte, bestimmte die Zahl wie die Grösse der

Bilder. Welche Scenen aus dem Leben des Heiligen dargestellt werden sollten, bestimmten die Insassen des Klosters, vor Allen der Abt. Geleitet wurden sie dabei lediglich von einem stofflichen Interesse, da und dort von persönlicher Vorliebe für den einen oder anderen Gegenstand. Ob dieser malerisch oder nicht malerisch war, darnach fragte die Klostergemeinde am allerwenigsten. Der Künstler musste sich dann helfen, so gut es ging. Den Auftraggebern that er immer genug, wenn er nur recht drastisch und sinnlich fassbar jede einzelne Erzählung illustrirte. Dafür ward ihm jede Freiheit gelassen.

1) Mit Benedicts Abschied vom Vaterhause beginnt die Legende. Auf anspringendem weissem Ross — schon flattert der röthliche Mantel über der blauen Tunika im Winde —, die Zügel sicher, fest in der linken Hand, zieht der lebensfrische Knabe von dannen; aber noch einmal wendet er das Haupt, noch einmal streckt er die Rechte nach den Seinen aus. Bis vor das Stadtthor von Norcia gaben sie ihm Geleit, alle dunkel gekleidet. Der Vater steht ruhig, ernst, sinnend, die Mutter aber, vom Augenblick überwältigt, ist in Thränen, während ihr jüngstes Söhnchen sich an sie schmiegt, ängstlich erschrocken vor dem Hunde, der es anbellt. Die beiden Schwestern daneben mit verweinten Augen haben noch Aufträge und Besorgungen mit der „Amme“ zu besprechen, welche auf einem Maulthier den scheidenden Bruder in die Welt begleiten soll, und durch ihren Blick und durch die Hand auf dem Herzen so zuverlässig als innig ihren treuen Dienst verheisst. Rechts im Mittelgrunde gewahrt man einen Diener in der bunten Tracht der Zeit: er hat die Thiere ans Thor gebracht und nun eilt er hastigen Laufes voraus, um dem jungen Herrn noch einmal nahe zu sein, um ihn am weitesten geleitet zu haben. Im ferneren Hintergrunde ziehen ein paar Saumthiere: sie sind mit dem Gepäck vorweggeschickt. Jenseits des Flusses, der die Landschaft durchströmt, dort auf der letzten fernsten Erhebung liegt eine mittelalterlich-gothische Stadt.

2) Eine Ausbauchung der Wand theilt den zweiten Raum in einen kleineren flachen und einen grösseren ausladenden

Theil. Auf jenem erscheinen die Saumthiere vor der ewigen Stadt, die durch das Mausoleum mit dem rothen Engel oben und der Tiberbrücke davor charakterisirt ist. Auf der Rundung dann ist die Philosophenschule gemalt: eine säulengetragene Halle mit flacher kassettirter Decke, über welcher drei stehende Engel eine Guirlande halten. In dem Bogen hinten, der sich ins Freie öffnet, thronartig über mehreren Stufen erhoben, steht der Lehrstuhl, den würdevoll der Professor einnimmt. An den Langseiten links und rechts je eine Bank mit den Zuhörern, gereiften Männern und Jünglingen. Alle sind vornehm gekleidet. Aufmerksam nnd gespannt, angeregt und belebt folgen sie dem Vortrage des Meisters. Sie ahnen nicht und merken nicht, dass einer enttäuscht, unbefriedigt, unglücklich von dannen flieht. Benedict sehnt sich nach einer anderen Weisheit und sucht eine andere Erquickung seiner Seele.

3) Mit himmlischer Wunderkraft erfüllt der christliche Glaube den Menschen. Er hilft in allen Dingen aus. Hinter einem Tische in der Vorhalle eines Hauses steht weinend die Amme. Ihre Weizenmulde ist zu Boden gefallen und zerbrochen, und Hühner picken die Körner auf. Der heilige Knabe kniet im Gebet, und schon ist es erhört: heil und ganz liegt die Mulde vor ihm. Aber alle Welt soll das Wunder sehen. An dem Platze neben dem Hause steht im Hintergrunde ein Tempel. An ein Sänlenkapitäl desselben ist die Mulde aufgehangen, und aufgaffend zu ihr drängt sich vorn die erstaunte Menge. Für sich allein links an der Seite steht ein vornehmer, bartloser junger Herr. Ein schönes feuriges Gesicht des Südens mit feiner Adlernase, grossen dunkeln Augen, sinnlich frischem Munde. Auf den langen dunkeln Locken sitzt artig das Barett. Die Kleidung ist elegant, die engen rothen Hosen, das grüne Wamms, der dunkelpurpurne Mantel. Er kennt das Wunder schon, und wendet sich selbstgefällig zu uns, die Rechte lässig in die Seite gestemmt und die Linke auf das Schwert gestützt. Es ist der junge Maler selbst, der sich uns hier zum ersten Male und so schmuck uud stutzerhaft vorstellt. Auch Thiere, die er so gern um sich hatte, fehlen hier nicht. Wie drollig

die Dachse drein schauen; wie schalkhaft eine der Krähen an dem kostbaren Mantel zupft! Ist das Selbstironie?

4) In weiter Landschaft — nur rechts oben ganz in der Ferne wird eine Stadt sichtbar — kniet Benedict vor dem alten heiligen Romano, der ihm das Gewand des Einsiedlers überwirft.

5) Aus Rom und dem Leben geflohen wohnt Benedict in düsterer Höhle bei Subiaco, die hier nach Mantegnas Art etwas barock phantastisch gemalt ist. San Romano lässt ihm Speise und Trank an einem Seil herab; aber der Teufel zerwirft mit einem Stein die kleine Glocke, durch die Benedict seinem alten Freund das Zeichen gab. San Romano kniet auf dem Fels, unter dem die Höhle ist. Hält er den Jüngling drunten schon für todt?

6) Gott aber erweckt einen Mann, der dem Verhungernden Nahrung bringt. Neben dem Bogen des Fensters, das in dieser Wandfläche ist, schwebt Gott Vater. Links sitzt der Heilige wohlbedient mit Speise und Trank und von den Gebern in Andacht verehrt. Rechts bereitet ein Knabe am Herd des Hauses das Essen.

7) Und schon eilen die Bauern der ganzen Umgegend herbei und verehren dem wunderbaren Jüngling ihre besten Früchte. Wie neugierig und scheu zugleich die verblüfften Leute auftreten! Dumm lächelnd lauscht ein kahler Alter auf die Erzählung, die ihm ein junger Bursch ins Ohr raunt. Dann aber eine ächt italische Figur, die schon in alten römischen Bildwerken erscheint und die den Reisenden noch heut auf Triften und Bergen auffällt, das ist dort rechts der Hirte. Unter der linken Schulter den langen Stab eingestemmt, nach welchem die rechte Hand über die Brust zum Festhalten herübergreift, die Beine übereinandergeschlagen: so steht er träumerisch da und starrt in die Welt und lässt die Zeit, Wind und Wetter, Menschen und Dinge an sich vorübergehen.

8) Vielleicht ist es dem Jüngling leichter, der Weisheit und Bildung dieser Welt zu entsagen, als die Liebe und Lust der Erde zu vergessen. Vor uns sitzt Benedict, das Antlitz erregt und verzückt, als ob er wundersame Melodien höre, als

ob reizende Bilder vor seiner Seele schwebten, als ob der Liebe holdester Zauber ihn umfinge. Das ist die Versuchung des Fleisches und des Teufels, sagt das ascetische Christenthum. Des Körpers Lust vertreibt des Körpers Schmerz. Und nun wälzt sich dort nackt der junge Heilige in dem rauhen stachelnden Dorngestrüpp. — Was nicht zu malen war, hat der Künstler oben in der Luftregion geistreich symbolisirt. Ein Engel des Himmels, angethan mit Wehr und Waffen, verjagt siegreich eine Frauengestalt, die verführerisch schön ist, aber durch Hörner und grellrothe Flügel biblisch genug gekennzeichnet wird.

9) Wer sich selbst beherrscht, verdient, Anderen zu gebieten. Ein langer Zug braunkuttiger Eremiten naht sich dem Jüngling, der hier im weissen Gewande erscheint. Uralte würdige Männer sind die vordersten, die bereits vor ihm knieen und ihn bitten, ihr Führer und Gesetzgeber zu sein.

10) Allein auch in einer solchen christlichen Gemeinschaft gibt es Herrschsucht und Neid. Eine Judasnatur mischt dem heiligen Benedict Gift in den Wein. Das ist die eine Scene des Bildes. Die andere enthüllt die geheimnissvolle Macht der Kirche, ihrer Symbole, ihrer Diener. Der Heilige sitzt in einem Saal an einer Tafel, der Wein wird ihm kredenzt, er macht das Zeichen des Kreuzes, und von selbst zerbricht der Becher in der Hand dessen, der ihn darreicht. Grausen und Erstaunen fasst die Mönche. Sehr lebendig wird es veranschaulicht, wie die fernstehenden heran vorwärtsdrängen. Ein jüngerer Bruder ganz hinten hebt sich auf den Zehen empor und reckt den Hals mit rückwärts übergebeugtem Kopfe.

11) Das Kloster Montecassino wird gebaut, und der Maler vergegenwärtigt ein Ideal, wie es nur die kunstliebenden Benedictiner der Frührenaissance sich wünschen konnten. Eine lange imposante Säulenhalle führt in die Tiefe. Dort hinten steht ein Mönch und bemalt mit seinem Pinsel an langem Stiele oben die Decke. Vorn auf einem Brett, das über zwei Säulenkapitälen ruht, sitzt ein Arbeiter und mauert an der Wölbung. Unten am Boden meiselt ein anderer die Verzierungen eines Kapitäls, während der fertige Schaft schon daneben liegt.

Andere sind anders beschäftigt, und von links her kommen Mönche, die sich wie billig an dem Fortgang des schönen Werkes erfreuen.

12) Der heilige Benedict nimmt die Knaben Maurus und Placidus im Kloster auf. Er steht links vor einer Gruppe von Mönchen und vor ihm knieen die beiden Knaben, deren Aeusseres ihren hohen Rang, deren Wesen und Benehmen ihre Demuth und liebevolle Hingabe zeigt. Ein heiteres, reiches Leben lassen sie hinter sich. Bis in das Innere des Klosters ist es ihnen nachgefolgt. Hinter ihnen ihre Rosse mit den Reitknechten; zahlreiche Diener, auch ein Mohr; ein Bursche hält einen Affen an der Kette; endlich Gefolge von Rittern und das Volk. Noch ein anderer Zug von Reitern sprengt oben durch die Säulenhalle im Mittelgrunde.

13) Hart und streng ist das Klosterleben. Es ist so natürlich, wenn sich hier ein Mönch vom Teufel wieder weglocken lässt und seinen Fuss über die Schwelle zurück in die Welt setzt. Daneben sehen wir freilich sogleich die Strafe. Der Heilige hat ihn vorgenommen, die Kapuze über den Kopf gezogen und geisselt ihm nun den entblössten Nacken blutig. Dass man aber die Strafe gerecht finde, öffnet sich uns im Hintergrunde eine Zelle, und wir gewahren, wie dort der schwache Bruder vor dem Falle von dem Heiligen gewarnt und ermahnt wird.

14) Denen, die sich ihm weihen, gibt Gott alles Nothwendige. Am Bergeshang des Klosters fehlte es an Wasser. Auf das Gebet des heiligen Benedict sprudelt ein Quell aus dem Gestein hervor und durchfliesst dann fruchtbringend unten das Land. Entzückt stehen oder sitzen Mönche herum, während andere dankbar vor dem Wunderthäter knieen.

15) Aber das Wasser bringt auch Gefahren mit sich. Ein Mönch, der im Garten am Bachesrande arbeitet, lässt das Eisen seiner Hacke ins Wasser fallen. Die zweite Scene stellt den Heiligen dar, der den Stiel genommen hat und ins Wasser hält. Sofort zieht dieser wie ein Magnet das Eisen aus der Tiefe wieder an sich. Es gibt eine kirchliche Anschauungs-

weise, der auf Erden nichts gering und nichts gross ist. — Der Maler benutzte hier den freien Raum hinter den Hauptgruppen zu einem reichen Landschaftsbilde. Mit dem Fluss bringt er einen See in Verbindung. In der Ferne liegt eine Stadt; im Mittelgrunde ist eine Brücke, die aber von der Fluth zum Theil zertrümmert wurde. Jetzt baden dort lustige Burschen. Einer macht von der Brückenruine einen Kopfsprung ins Wasser, während ein anderer, der es vor ihm that, eben noch mit dem Hinteren und den strampelnden Beinen aus den Wellen hervorguckt. Am Ufer unter einem Baume balgen sich ein paar Nackte, und dort kauert einer, der sich mit Mühe in seine engen, rothen Hosen hineinarbeitet.

16) Mit dem Wasser ist nicht zu scherzen. Benedict redet in seiner Zelle mit Maurus. Dieser aber ist es, der auf der Scene daneben über die Wogen geht und Placidus aus der Fluth rettend emporzieht.

17) Eine Thür in der Wand theilt hier die Fläche zwischen beiden Pfeilern in zwei Theile. Auf der einen Seite verneigt sich vor dem Heiligen ein Knabe, der eine Weinflasche in der Hand birgt. Auf der andern, wo dieser sich allein weiss, will er sich daran erfreuen, aber statt des Rebensaftes kommt eine Schlange heraus. Das ist die Strafe für den, welcher den guten frommen Vätern über den Wein geht.

18) Der Heilige sitzt an reichbedeckter Tafel und wird ehrfürchtig, wie es scheint, von Mönchen bedient. Aber wieder einmal wollte ihn die Bosheit verderben. Das Brod vor ihm war vergiftet. Da kam ein Rabe und trug es fort. Wir sehen den Raben mit dem Brode unten am Boden und daneben eine Katze, die zwar in Klöstern immer gern gehalten, aber von Malern sehr oft symbolisch neben Judas placirt wird, wenn er mit Christus und den anderen Jüngern zum letzten Abendmahle bei Tische sitzt.

19) Von dem Augenblicke an, wo der heilige Benedict an die Spitze des Ordens getreten ist, gibt es für ihn keine Gefahren und keine Versuchungen mehr. Die Seinen vor diesen zu wahren ist sein Beruf. Aber die Heerde, die er dem Himmel

zuführen will, möchte der böse Priester Fiorenzo dem Teufel ins Garn treiben. Einmal, natürlich durch die Künste des Bösen, baute er im Nu ein Freudenhaus vor die Klosterpforte. Oben im Fenster spielen junge Leute lockend die Laute und die reizendsten Buhlerinnen sind unten vor's Haus getreten. Eben kommen nun dio Mönche, die im Feld oder in der Gemeinde zu thun haben, aus ihrem Kloster. Welche Ueberraschung, welche Aufregung! Die Kutte ist auch kein Harnisch gegen Frauenschönheit. Den Alten vorn schützen nicht einmal seine Jahre. Was er für Augen macht! Der junge Mönch neben ihm, der den Esel hält, hat sich rasch von den Mädchen weggewandt, und fühlt nun an dem Eindruck, den sie auf den Alten machen, erst recht ihren verführerischen Zauber. Zum Glück ist bereits der heilige Benedict auf dem Söller über dem Klosterportal erschienen. Es ist als hätte der. Künstler den Moment gemalt, wo vor des Heiligen Blick und Wort der Zauber verschwindet, Gesang und Musik verstummt, die Freudenmädchen Büsserinnen werden, und bei den Mönchen zitternde Lüsternheit in erschreckende Sündenerkenntniss umschlägt.

Nun folgen neun Historien, die nicht von Soddomas Hand sind. Die erste derselben, die Aussendung von Benedictinern nach Gallien und Spanien, hat in einer viel späteren Zeit sein Schüler und Schwiegersohn Riccio entworfen, die anderen waren bereits vor ihm von Luca Signorelli gemacht. Der Teufel stürzt den Klosterbau ein und tödtet dabei einen Mönch, den Benedict wieder auferweckt. Der Heilige predigt Ungläubigen, die auf sein Wort ihr Götzenbild zerstören. Er macht einen Stein federleicht, den vordem die Mönche nicht von der Stelle rühren konnten, weil der Teufel darauf sass. Er rettet von Tod und Wunden Menschen, über denen der Teufel wieder einmal ein Gebäude zertrümmert hatte. Er speist mit einem Mönche bei zwei armen Mädchen und erräth deren Gedanken. Er bethätigt seinen prophetischen Geist vor dem angeblichen Gothenkönige und hat darauf eine Begegnung mit dem wirklichen Herrscher der Gothen.

Die letzten Abschnitte der Legende hat wieder Giovann-

antonio gemalt. Wir bezeichnen seine Arbeiten mit fortlaufenden Zahlen.

20) Die Gothen zerstören Montecassino. Die Flammen schlagen aus den Fenstern. Die Mönche fliehen zerstreut. Der Vordergrund ist von Kriegsleuten erfüllt, die natürlich nicht das sechste, sondern den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts repräsentiren: Tartaren mit den Adlerprofilen und den hohen Pelzmützen, Türken, abendländische Ritter und Reisige. Der König in voller glänzender Eisenrüstung will eben fortreiten und ist mit dem einen Fuss schon im Steigbügel seines unruhigen Pferdes — ein Ritter daneben beugt sich herüber und hält ihm den Sattel fest —: noch einmal aber wendet sich der König hastig nach links und nimmt aus den Händen eines Bauern den Brief, den ihm der heilige Benedict zusendet. — In Burckhardts Cicerone wird von Mündler behauptet, dass in diesem Bilde die deutlichsten Reminiscenzen an Leonardos Reiterschlacht zu finden wären. Allein Leonardo vollendete den Carton zur Schlacht von Anghiari erst 1504, und Giovannantonio ist damals, so viel wir wissen, nicht in Florenz gewesen. Er kannte das Werk gar nicht. Und — man vergleiche nur die erhaltene Gruppe aus Leonardos Bilde mit unserem Fresko. Vergebens wird man Uebereinstimmungen suchen.

21) Der Ordensstifter auf der einen Hälfte vor einer Reihe gefüllter Waizensäcke, auf der anderen mit Mönchen bei Tische. Die braven Mönche verkommen nicht trotz Krieg und Nothstand.

22) Der heilige Benedict erscheint zwei schlafenden Mönchen mit einem Klostermodell im Traum. Daneben wird es dann gleich ausgeführt. Zwei Männer löschen Kalk, andere setzen Backsteine auf; Alles ist in vollem Gange.

23) Als Benedict erst sich selbst zum Manne Gottes vollendet, dann seine Gemeinde gegründet und zuletzt auch für alle Zukunft Form und Norm seines Ordens bestimmt hat: da kommt er zum Sterben. In der Kirche wird Messe gehalten: am Hochaltar drei Geistliche in Funktion, davor die singenden Chorknaben, im Vordergrund Nonnen und Männer und Frauen aus dem Volk.

24) Der Leichnam des Heiligen liegt am Boden und erhält von einem Mönche eine Hostie in die Hand. In ernster Andacht steht das Volk herum.

25) Hier durchbrechen eine Fläche zwischen zwei Pfeilern zwei Fenster, deren Nischen mit Rundbildchen verziert sind und die unter sich eine bronzefarbige breite Borde haben. Auf dieser sind Seegottheiten gezeichnet, wie wir sie auf antiken Sarkophagen finden. Auf der nächsten Wandfläche kommt der Heilige noch einmal als Warner und Tröster. Ein Mönch, der aus dem Kloster fliehen will, wird an der Schwelle von einem Drachen zurückgeschreckt. Dann steht er niedergebeugt und weinend vor dem heiligen Benedict.

26) In offener freier Landschaft sprengt ein Ritter auf seinem Schimmel mit hochgeschwungenem Schwerte einher. Er verfolgt den armen Bauer, der sich hier ins Schilfdickicht flüchtet, wo ihn dann ein zweiter Kriegsmann, der sein Pferd von einem Knappen halten lässt, einholt und ergreift. Die Hauptscene, die den Vordergrund einnimmt, stellt den Bauer dar, wie er gefesselt von den beiden Rittern fortgeschleppt wird, der heilige Benedict auf sein Anrufen erscheint, und nun auf dessen Wort zum Entsetzen der Ritter die Fesseln in Stücke zerrissen zur Erde niederfallen. So spricht denn der Künstler in seinem letzten Gemälde zu der ganzen Bauerngemeinde, die das Kloster umgab, und zeigt ihr in einer gewaltthätigen rohen Zeit ihren mächtigen, immer bereiten Helfer.

Das sind die 26 Bilder, die Giovannantonio aus dem Leben des heiligen Benedict in Montoliveto gemalt hat. Da die Nummern 6, 10, 17 und 21 jedesmal zwei Hauptscenen enthalten, so ist in den Klosterrechnungen von 30 Historien die Rede, für welche 1504 Gulden bezahlt wurden. Aber eben dort hat der junge Meister noch andere Fresken hinterlassen. Im Innern des Bogens, der in den Klosterhof führt, stellte er in Halbfiguren rechts Christus an der Säule und links den kreuztragenden Christus dar. An einer Treppenwand bemerken wir die figurenreiche Composition: Christus auf dem Wege nach Golgatha und die heilige Veronica. Die widerliche Pietà etwas

weiter oben wird ihm unrichtig beigelegt; sie ist eine schlechte Arbeit eines späteren Malers. Dagegen gehört die Madonna zwischen Petrus und dem Erzengel Michael entschieden Giovannantonio. Die grösste Ehre von diesen zerstreuten Arbeiten macht ihm die Krönung der Maria. Holdselig in Demuth geneigt, empfängt sie von Christus das Diadem als Himmelskönigin. Aus der Lichtglorie, die beide umfliesst, heben sich zarte Engelchöre ab. Eine kleine fein gezeichnete Landschaft unten am Rande des Bildes deutet die Erde an, für die sich ja durch das Christenthum alle Himmel erschliessen.

Gelebt hat Giovannantonio irdisch genug in Montoliveto. Es war die Zeit halkyonischer Ruhe für die Kirche: der Gewittersturm der Reformation war noch nicht an ihrem Horizonte heraufgezogen. Die ganze Clerisei vom Papste bis zum letzten Mönche genoss mit Lust und Behagen das Leben und seine Güter: ohne Furcht und Bedenken, ohne jede Ahnung einer Gefahr liess sie eine neue Wissenschaft und einen anderen Geist mächtig werden; mit unbefangenem Vergnügen sah sie die hochentwickelten Künste im Dienste der Kirche nach Gesetzen arbeiten, welche im innersten Grunde sehr wenig Verwandtschaft mit christlicher Moral und Dogmatik hatten. Von asketischer Strenge war nicht einmal bei Ordensgeistlichen und Mönchen viel zu spüren. Der Himmel war ja längst erobert und durch einen unendlichen Ueberschuss von guten Werken gesichert; man freute sich nun auch der schönen Erde von ganzer Seele. Die Olivetaner Kutten schütteten sich vor Lachen über die ausgelassenen Streiche des jungen Malers aus Vercelli. Seine Person stand ihnen nicht weniger zu Sinne als seine Kunst, und sicherlich waren es ihnen selbst die heitersten Stunden, wenn er das ganze Kloster mitsammt den ehrwürdigen Vätern auf den Kopf zu stellen schien. Sie nannten ihn lachend nie anders als ihren Erznarren, ihren Mattaccio. Einmal kommt ein Mailänder Edelmann und vertauscht gegen die Mönchskutte seine eleganten Weltkleider. Mattaccio lässt sich diese von den Mönchen schenken, stolzirt mit dem geschnürten und garnirten kostbaren Mantel im Kloster herum

und verewigt sich mit diesem ritterlichen Costüm sogar in seinen Fresken, wo wir ihn denn auch bewundern mussten. Die Historie von Benedicts Mönchen und den schönen Buhlerinnen war sehr nach seinem Geschmack. Er machte ein Hauptstück daraus, und liess es Niemand sehen, bevor es fix und fertig war. Die Mönche und ihr General standen und drängten in gespannter Erwartung vor dem Bilde, bis der Vorhang fiel. Welche Verwirrung überraschte sie aber, als nackt von oben bis unten, in frecher Lust, jubelnd, tanzend und springend die schönste Mädchenschaar vor ihren Blicken stand! Die Legende wurde in der That noch einmal zur Wirklichkeit, und wie Sanct Benedict einst gegen Fiorenzos Teufelsspuck, so fuhr jetzt der Ordensgeneral gegen den Maler und seine nackten Frauenzimmer los. Giovannantonio aber verwandelte sein frivoles Bild in jene ernste bedeutsame Scene, die nun immerfort mit christlich dogmatischer Stimmung betrachtet werden kann.

Harmlose Spässchen im Hintergrunde seiner Fresken anzubringen blieb dem Künstler nicht verwehrt. Auch das nahm ihm keiner übel, dass er in die kleinen Medaillons der einrahmenden Borde die Köpfe der lebenden Klosterbrüder porträtirte und sie für diejenigen der Ordensheiligen und Generale gelten liess. Unbedingt seiner Laune überlassen waren die gemalten Pfeiler und Bogen, womit er die einzelnen Historien einfasste und von einander trennte. Pinturicchio ist in diesem architektonischen Beiwerk sein massgebendes und bestimmendes Vorbild. Die Pfeiler sind nach Art und Weise der Frührenaissance behandelt, die sich bei den Pfeilerfüllungen mit reicher Reliefverzierung nie genug thun konnte. Giovannantonio liess breite weisse Ränder oder Kanten und legte in diese eine goldgelbe Füllung, auf die er dann buntfarbige Arabesken, sowie kleine Rundbildchen anbrachte, welche als zierliche Reliefs von weissem Marmor gedacht waren. Christliches und Heidnisches kommt nun auf diesen letzteren vor: die Taufe Christi, Herkules und die Hydra, Ritter Curtius vor dem Schlunde, welchen Arbeiter vergebens durch Einschüttung von Erde zu füllen suchen, ferner

Mucius Scävola, die Statue Marc Aurels mit einem Beschauer davor, und Lucrezia, die sich erdolcht. Wir bemerken sogar eine Scene, bei der uns hermaphroditische Bildungen im Unklaren lassen, ob damit Judith und Holofernes oder David und Goliath gemeint sein soll. Alles Mögliche und Unmögliche bieten die Arabesken: phantastische Thiere, Vögel in jeder Form und Farbe, Vogelkäfige, Greife, Drachen, fratzenhafte Ungethüme, ein Kerl mit Storchhals nnd Storchschnabel, Affen in den drolligsten Geberden und Geschäften, barocke Fontänen mit allerlei Figuren, Missbildungen, wie z. B. ein Affe statt mit zwei Beinen mit einem einzigen riesig langen Bein, oder ein Mensch mit dem Gesichte auf der Brust, ein anderer mit verschrobenen und verrenkten Extremitäten, ein dritter mit einem Eselskopfe im Bett liegend und vom Teufel mit einer Visite beehrt; selbst wahre Mephistophelestypen treten auf. Ueber dem Scävola-Medaillon sind ein paar geflügelte Teufel, welche sich auch ihre Hände über einem Feuerbecken verbrennen. In einer Arabeskenranke sitzt und lehnt wie in einer Schaukel ein Maler und colorirt eine Heilige auf seiner Tafel: das affectirte Wesen eines albernen Pinselführers kann nicht hübscher carrikirt werden. Alle diese Dinge aber sind unglaublich flüchtig nnd lüderlich gemacht; sie erinnern durchaus an die leichtfertige Routine, die den Besucher Pompejis überrascht. Es sind Improvisationen, die der Maler ohne alle und jede Vorbereitung und Vorzeichnung auf seinen nassen Kalk hinschrieb. Leider bemerkt man aber auch, dass selbst die grossen Compositionen sehr ungleich behandelt sind. Der Ordensgeneral hatte wohl Grund, seinem Landsmann auf die Finger zu sehen. Als er ihm einmal seinen Leichtsinn und seine Nachlässigkeit tadelnd vorhielt, erwiderte Giovannantonio: er könne nie anders als nach Lust und Laune malen, und sein Pinsel tanze nur nach dem Klange des Geldes. Pater Domenico bezahlte darauf etwas mehr, und nun ging es in der That eine ganze Weile besser.

Den sittlichen Fleiss, die mühsame Arbeit, den strengen künstlerischen Ernst, den der Mattaccio in Luca Signorellis

Werken beständig vor Augen sah, hat er sich nie angeeignet und nie erstrebt. Die peinliche Art dieses Vorgängers, der die Haare womöglich auch in den Augenbrauen einzeln malte, war ihm zuwider. Und vielleicht erfreute sich damals schon Niemand mehr an dessen stylvollen Gewändern, an der überscharfen Markirung der Muskeln, an seiner harten und trockenen braungelben Fleischfarbe. Giovannantonio entzückte durch köstliche Naivität, durch geistreiche Gedanken, durch Reichthum und Beweglichkeit der Phantasie. Nicht die Wenigsten blendete seine liebenswürdige, aber noch oberflächliche Anmuth, sowie seine poetisch feine Sentimentalität. Alle aber bewunderten seine ungewöhnliche Gewandtheit, seine lebendige Frische und den Zauber seiner Farbe. Man würde freilich sehr Unrecht thun, wenn man diese Olivetaner Wandgemälde mit den klassisch vollendeten Meisterschöpfungen damaliger Florentiner vergleichen wollte; sie erreichen nicht einmal die Fresken Benozzo Gozzolis in Arezzo und Pisa, oder jene Lebensgeschichte des heiligen Benedict, wie sie in Neapel im Kreuzgange von San Severino der ausgezeichnete Zingaro dargestellt hat.

Weniger weit als in Pienza, aber immer noch sehr weit ist Giovannantonio auch in Montoliveto hinter Pinturicchio zurückgeblieben, dem er als seinem Vorbild mit wahrer Leidenschaft nachstrebte. Der Kunst ist allerdings stets erst das Beste gut genug; allein alles ächt Ursprüngliche, alles wahrhaft Eigenthümliche wird doch auch in ihr sehr gern aufgesucht und anerkannt. Giovannantonio fesselt uns durch sein Schönheitsgefühl. Seine künstlerische Bedeutung liegt in seiner Originalität, in seiner merkwürdigen, ja sonderbaren Eigenart. Und diese nun ist es, die in seinen Olivetaner Schöpfungen zum ersten Male zum Durchbruch und zur Freiheit kommt. Das Fresko bestimmt von nun an seine Technik und sein ganzes künstlerisches Verfahren. Eine Art zu malen, die sich in peinlicher Mühe und Gewissenhaftigkeit nie genug thun konnte, hatte Leonardo da Vinci von seinem Meister Verrocchio überkommen und bis an die Grenze des Menschenmöglichen fortgetrieben und gesteigert. Am liebsten

hätte er dann diese Technik der Staffeleibilder auch auf die Wandmalerei übertragen. Giovannantonio aber begann sehr bald ein umgekehrtes Verfahren und behandelte die kleinste Tafel oder Leinwand als ob er es mit grossen Mauerflächen zu thun hätte. Cennini warnte in seiner Schrift nachdrücklich davor, die Malerei mit Erlernung der Wandmalerei zu beginnen. Er kannte die Gefahr, obgleich er die Freskoarbeit „die süsseste und reizendste Arbeit" nannte, die es gäbe. In diesem Sinne hat sie auch Giovannantonio am meisten geliebt und wohl nicht darum, weil sie nach Michel Angelos Auffassung die einzige dem Manne würdige Malerei war. Blitzschnell zu malen, wie seine Phantasieen eine nach und mit der anderen in ihm emportauchten, wird seine Lust, und die Virtuosität gilt ihm über Alles. Durch die Freskomalerei, wie er sie von Pinturicchio üben sah und dann nach eigener Weise für sich ausbildete, befreite er sich von dem überwältigenden Einflusse Leonardos und gab zugleich mit dessen Technik dessen Styl auf. Alles Ueberlieferte, mag es auch noch so verständig aufgenommen, noch so liebevoll wiedergegeben werden, bleibt doch immer eine Art kalter Begriff und Symbol, Phrase und Manier. Die Lombarden, Luini, Cesare da Sesto, Salaino u. A., hören eigentlich ihr Leben lang nicht auf, Schüler zu sein, und oft sind sie uns blos darum werth, weil wir bei ihnen Compositionen und einzelne Gestalten finden, die wir von ihres Meisters Leonardo eigener Hand nicht besitzen und die uns auch in matterem Widerschein unschätzbar werth und theuer sind. Giovannantonio aber hat sehr früh begonnen, unmittelbar aus dem unendlichen Strom der Natur und des Lebens zu schöpfen. Er folgte jenem Worte des grossen Meisters und wurde nicht ein Enkel, sondern ein Sohn der Natur. Was er auf der Höhe seines Könnens geschaffen hat, ist dann auch ganz sein eigen, ergreift uns durch eigenes inneres Leben und erweitert und bereichert zugleich das Gebiet der Kunst.

Nicht mit einem Male offenbart der Genius vollkommen, frei und selbstständig sein eigenes Ich. Auch für den gewordenen und fertigen Künstler wird es zuweilen Nothwendigkeit,

sich dem Wesen eines anderen Meisters anzubequemen, wenn dieser ausschliesslich den Geschmack des Publikums, sein Geld und seine Neigung für sich hat. Rafaels Vater hatte in einer Reimchronik Leonardo und Pietro Perugino schon in ihrer Jugend als göttliche Maler gepriesen. Beide waren zusammen Schüler Verrocchios gewesen, und Beide haben dann, wenn auch unendlich verschieden untereinander, in ihrer Zeit den grössten Einfluss auf die Entwickelung der Kunst und der Künstler gehabt. Giovannantonio sollte von Beiden Einwirkungen erfahren: das Wesen Peruginos ergriff ihn gerade in der Epoche, wo ihn die Freskomalerei von Leonardo wieder entfernte. Von Perugino kamen zwei bedeutende Bilder nach Siena: eine Andacht am Kreuz, die noch heute ein Schatz der Kirche Sant Agostino ist, und dann später eine andere Altartafel in San Francesco. Von dieser letzteren und von einer Geburt der Jungfrau Maria, welche Pinturicchio für dieselbe Kirche ausführte, von beiden Bildern sagte der gleichzeitige sienesische Chronist Sigismondo Tizio, sie wären an Werthe dem Werke gleichgekommen, das vor ihnen Giovannantonio ebenfalls für San Francesco gemalt hatte. Da alle drei Altarbilder durch einen Brand 1655 zerstört worden sind, so können wir den Ausspruch des Chronisten nicht beurtheilen. Wir wissen nur, dass Giovannantonios Tafel Christus auf dem Wege nach Golgatha darstellte. Sigismondo Tizio aber, der von 1448—1528 lebte, schrieb in einer Zeit, wo man wenigstens in Siena Giovannantonio nicht sowohl an Perugino als Perugino an Giovannantonio mass. Betrachten wir seine hierher gehörenden Bilder. Es sind uns zwei erhalten. Eine Mutter Gottes mit dem Christkind im Palast Torrigiani in Florenz zeigt auffallend die Hinneigung Giovannantonios zu Perugino. Die Kreuzabnahme, die er für San Francesco in Siena componirte, gehört derselben Richtung an. Das berühmte grosse Bild steht gegenwärtig in der Gallerie von Siena, und klärt uns besser als jene Bemerkung des Chronisten über das Verhältniss auf, in welchem der junge Maler zu Perugino und Pinturicchios Kunstthätigkeit stand.

Genau in der Mitte der hohen, oben halbkreisförmig abgeschlossenen Bildfläche erhebt sich das einfache Kreuz. An dem Querbalken ist links und rechts symmetrisch je eine Leiter schräg angelehnt und mit flatternden Bändern oben befestigt. Sitzend und lehnend auf einem langen Tuche, das an dem linken Kreuzarm angebunden ist, wird der Leichnam des Erlösers herabgelassen. Nicodemus fasst ihn unter dem rechten Arm und am Haupte und steigt behutsam mit ihm herab, während der Mann auf der Leiter rechts Christus am Handgelenk ergriffen hat, und mit seiner Linken jenes lange Tuch zugleich an sich zieht und Stückchen für Stückchen beim Herunterkommen nachlässt. Unten aber steht Johannes und hält beide Füsse des Erlösers. Mit zärtlicher Aufmerksamkeit dient er bei dem schmerzlichen Liebeswerke; aber welche tiefinnere Seelenwehmuth spricht aus den aufwärts gehobenen Augen! Und der Vorgang oben kann nicht drastischer und nicht wundervoller charakterisirt werden. Man meint in der That die Männer niedersteigen, den Leichnam von ihnen gehalten auf dem Tuche niedergleiten zu sehen. Nicodemus, eine tüchtige ächte Mannesgestalt, ist der ernst ergriffene, thätig handelnde Freund; sein Gehilfe geht in gewissenhaftem geschäftigem Eifer auf; nicht in Empfindungen, nur in der Erfüllung seiner Arbeit äussert sich bei diesem Diener das, was man Herz nennt. Zwei Krieger an der Leiter rechts erzählen sich das Ereigniss der letzten Tage, unbekümmert und unbewegt von dem, was eben vor ihnen geschieht. Sie sind keine fratzenhaft gemeinen Kriegsknechte; sie sind stolze römische Soldaten, denen nichts anderes zu Sinne geht als ihre Welt und ihr Dienst. Ihr Interesse kommt uns fast eben so beschränkt und vornehm trocken vor, wie etwa die kurze Notiz des Tacitus über die Kreuzigung Christi. Ganz anders die beiden Männer an der anderen Leiter: beide fühlen Mitleid und ein menschliches Rühren, der eine aufwärts sehend mit dem Gekreuzigten und der andere vorn mit der Gruppe der Frauen. Im Gegensatz zu dem ruhig engelmilden Johannes steht Magdalena in Angst und Schmerz, in leidenschaftlicher

Erregung unter dem Kreuze und blickt empor. Sie zittert und bangt für den geliebten Todten, dass er ja so sanft, so zart als möglich niedergelassen werde. Jede Bewegung dabei schreckt sie: in ihrem starren Blick, in dem halbgeöffneten Munde, in dem Ausstrecken der Arme, in dem Ausspreizen der Hände spricht sich das aus. Ihre langen prächtigen Haare sind aufgelöst; die Blüthe ihrer Jugendschönheit ist dem Gram zur Beute geworden. Und trotzdem und trotz der Aufregung des Momentes adelt sie nicht blos ihre Liebe, sondern noch immer auch die Herrlichkeit ihrer Gestalt. Wie immer ist sie in jedem Momente mit ganzer Seele bei dem Herrn. Sie sieht es nicht und ahnt es, dass Maria, die eben noch ihr zur Seite stand, vom Weh überwältigt zusammengebrochen ist. Neben dieser links und rechts am Boden sitzen und knieen die Frauen, umfassen sie mit ihren Armen, stützen sie, suchen sie emporzurichten. Eine dritte, die das jetzt erst bemerkt, wendet sich erschrocken um und beugt sich nun in Hast, gleichfalls um zu helfen, über die ohnmächtige Mutter Gottes nieder. Hier athmet Alles ergreifende Innigkeit und Tiefe der Empfindung, und die himmlische Schönheit dieser Gestalten scheint als nothwendig sich von selbst zu verstehen.

Ueber den Reichthum der Gedanken herrscht die Einheit der Composition und gibt den ideal verklärten Formen eine energische Charakteristik, Leben und Wahrheit. Ein edler, hoher Sinn geht durch das Ganze. Selbst in der wehmüthigen Stimmung der idyllischen Landschaft und des bewölkten Himmels über ihr offenbart sich dieser Geist. Das beschränkte, aber vornehme Verhalten der römischen Welt, die Werkthätigkeit gefühlvoller, aber auch praktischer Freunde und im Unterschiede davon das Benehmen der Diener, die höchstens der Augenblick rührt, die Resignation des sanften Johannes, die Leidenschaft der Magdalena, die Liebe des Mutterherzens, das im Schmerze bricht: hier erscheint jede Form der Theilnahme und des Mitleids, bedeutsam, rührend oder erschütternd; hier erklingt rein und voll jeder Ton der bewegten Seele, und ihr Zusammen wirkt als ergreifende Harmonie. Die künst-

lerische Ausführung, mit Ausnahme der fünf Bilder aus Christi Leidensgeschichte auf der Predella, ist gewissenhaft sorgfältig. Die symmetrische Composition, die Aufstellung des Kreuzes und der Leitern, das Flattern der Bänder, das zackige, unruhige Auseinandergehen einiger Gewänder, die grüne Farbe gewisser Stoffe: das und Anderes mehr erinnert an die Schule von Perugia. Aus Battista di Vermiglioli „di Bernardino Pinturicchio“ erfahren wir, dass das Bild wirklich einmal für eine Arbeit Pinturicchios oder Peruginos gehalten worden ist. Allein die Gebilde dieser Männer sind doch von ganz anderem Stoff und Wesen, als die ebenso idealen wie lebendigen Gestalten Giovannantonios. Dagegen ist es wahr, einzelne Köpfe gemahnen wohl noch an Schöpfungen Leonardos; aber auch sie machen den Eindruck vollkommener Unmittelbarkeit und Wahrheit, weil sie nicht dem Gedächtniss, sondern dem innersten Fühlen und Empfinden des Meisters entsprangen. Er sieht, kann man sagen, mit den Augen Leonardos, aber er sieht auf die Werke der Natur selbst und nicht mehr auf die Werke seines grossen Mailänder Lehrers. Otto Mündler irrt sehr, wenn er in Burkhards Cicerone behauptet, dass die alten Köpfe, die fliegenden Gewänder und die Färbung an Gaudenzio Ferrari erinnere. Als Giovannantonio die Lombardei verliess, war der mindestens vier Jahre jüngere Gaudenzio erst 15 bis 16 Jahre alt, und so viel wir wissen, hat Giovannantonio niemals weder diesen Maler noch dessen Werke zu Gesicht bekommen. — Paolo Lasinio hat die Kreuzabnahme Giovannantonios gestochen. Annibale Caracci stand einst vor ihr in San Francesco und betrachtete das Werk mit Entzücken. Er pries seinen Urheber als einen sehr grossen Meister und als einen Künstler von vollendetem Geschmacke, der nur wenige seines Gleichen habe.

III. Giovannantonio in Rom.

Pandulfo Petrucci hatte seine Tochter Sulpicia dem Giulio di Leonardo Bellanti als Verlobte zugesprochen. Als aber beide Familien in politische Todfeindschaft geriethen, war eine derartige Verbindung nicht mehr möglich, und der Tyrann gab

seine Tochter dem reichen Sigismondo Chigi aus Siena. Abends am 2. Februar 1507 fand die Verlobung und am 19. März die Hochzeit statt. Sie wurde fürstlich begangen. Um die Fasten, die eben waren, kümmerte sich die klassisch-heidnische vornehme Welt sehr wenig. Den strengen Kirchengesetzen und, allen Pfaffen und Philistern zum Trotz jubelten und schmausten die Festgenossen, führten Dilettanten Comödien auf und vollzogen die Neuvermählten ihren Beischlaf. Unter den Gästen befand sich der Bruder des Verlobten, Agostino Chigi aus Rom. Die moderne Macht des Grosskapitals beginnt gleich mit der Frührenaissance. Die Fugger liessen die ersten Kirchenschriftsteller über das Recht, Zinsen zu nehmen, Abhandlungen schreiben. In Italien war das überflüssig: dort wurden die Kapitalisten nicht nur Fürsten, sondern auch Cardinäle und Päpste. Agostino Chigi war Bankier Julius II. und Leos X. und einer der angesehensten wie der reichsten Männer Italiens. Die Stadt Siena hatte Julius II. bei seiner Erhebung zum Papst damit geschmeichelt, dass sie seine Familie von einem uralten sienesischen Geschlecht ableitete. Er seinerseits beehrte 1509 seinen sienesischen Bankier und dessen Bruder mit der Verleihung seines Wappens und Familiennamens. Aber Agostino war nicht blos Geschäftsmann und Freund der Grossen dieser Erde. Er schätzte die Wissenschaft und hat durch Errichtung einer Druckerei in Rom das Studium der Griechen und Römer gefördert. Er erfreute sich im Umgange mit gelehrten und geistreichen Männern, die seine Gunst reichlich erfuhren. Aber vor allen Dingen liebte er die Kunst und die Künstler. Das entsprach seinem ausgelassen fröhlichen Sinn am meisten, seinem Wohlgefallen an vornehmer Eleganz und fürstlicher Pracht. Ein Mäcen der Künste und Wissenschaften, ein Held in galanten Abenteuern, ein Lucullus in üppig festlichen Gelagen: so war auch er eine klassische Erscheinung in jener Zeit, der es mit der Wiederherstellung des klassischen Alterthums so gründlich Ernst war. In dem Beginn des 16. Jahrhunderts war wirklich erlaubt, was gefiel; Agostino Chigi aber gab sich dieser reizenden Freiheit des

individuellen Daseins mit voller Seele hin. Und gerade Rom gewährte dieses Glück mehr als jede andere Stadt der Christenheit. Man begreift das Aergerniss Luthers, der eben dieses Rom im Jahre 1511 zu sehen bekam. Was verstand der Mönch von der grossen Politik Julius II., was der nordische Barbar von den schönen Künsten Italiens! Prophetischen Blickes sah er den nahen Untergang dieser Welt, aber seine kindliche Demuth ahnte nicht, dass in ihm selbst der Riesengeist wohnte, der sie zertrümmerte. — In Siena hörte Alles mit Staunen auf die Wunderdinge, die Agostino Chigi von Rom erzählte, wo tausend und aber tausend Hände daran arbeiteten, Rom aus der Ruinenwelt des Mittelalters zu einer neuen Stadt, zur würdigen Residenz des gewaltigsten Fürsten auf Erden zu machen. Dort war jedes Talent und jede Kraft willkommen. In Siena aber gab es manchen Künstler, der dem Bankier gefiel, und mit dessen Erwerbung er dem Papste eine Freude zu bereiten hoffte. Zwei junge Männer stachen ihm vor allen anderen in die Augen, Balthassare Peruzzi und Giovannantonio di Vercelli. Und beide beredete er, ihm nach Rom zu folgen.

Hier hatte Bramanti eben die Cancelleria für Cardinal Rafael Riario und den Palast Giraud für Cardinal Hadrian von Corneto vollendet. An der Via Julia wurde unter Julius II. das Gerichtsgebäude begonnen. Agostino Chigi brachte die beiden sienesischen Künstler in einem bedeutungsvollen Zeitpunkte nach Rom. Am 15. April 1507 wurde der Grundstein zum grössten Dome der Welt, znm neuen Sanct Peter, gelegt.

Nach Beendigung des Schisma war der Vatican anstatt des Lateran Residenz der Päpste geworden. Den Verbindungsgang mit der Engelsburg errichtete Johann XXIII. In Nicolaus V. erwachte dann der moderne leidenschaftliche Bausinn. In wenig Regierungsjahren (1447—1455) hat er für die Herstellung der Stadt, der Befestigung und der Kirchen Unglaubliches geleistet. Rom sollte die erste Stadt, der Vatican der erste Palast der Welt werden. Unter den Malern, die der Papst berief, war auch Fiesole, der die Kapelle des Vatican mit Fresken aus dem Leben San Lorenzos und Santo Stefanos schmückte.

Sixtus IV., den Platina einen zweiten Romulus und Erbauer der Stadt nennt, liess durch Baccio Pintelli die Sistina bauen, für welche Cosimo Roselli, Sandro Boticelli, Domenico Ghirlandajo und Perugino grossartige Wandgemälde ausführten. Alexander VI. liess durch Pinturicchio die Appartements Borgia malen und Julius II. beschloss, die Gemächer, die einst Nicolaus V. gebaut hatte, zu einer glänzenden Wohnung für sich herrichten zu lassen. Der alte Perugino wurde zu diesem Zwecke herbeigeholt, und neben ihm, von Agostino Chigi empfohlen, Giovannantonio von Vercelli angestellt. 1507 haben beide in zwei aneinanderstossenden Zimmern ihre Arbeit begonnen. Drunten auf dem Platze baute Bramanti am Sanct Peter und gleichzeitig führte er die Gallerieen auf, die den Vatican mit dem Belvedere verbinden sollten. Am rechten Tiberufer, nicht weit von der Leostadt, errichtete Peruzzi die Villa Chigi. Die Gunst des Schicksals hatte den Maler von Vercelli wie im Traume auf die Höhe des Lebens erhoben. Kaum ein Jahr später, und er sah sich von dort mit sammt dem alten Routinisten von Perugia wieder vertrieben. Nicht sie waren berufen, den heiligen Mittelpunkt der katholischen Kirche und Herrschaft auch zum Heiligthum der modernen christlichen Kunst zu machen. Am Anfange des Jahres 1508 begann Michael Angelo die Deckenbemalung der Sistina, und am Ende desselben Jahres übernahm an Peruginos und Giovannantonios Stelle Rafael die Ausschmückung der Zimmer Julius II., die aber fortan nicht mehr nach dem Papste, sondern nach dem Maler benannt werden sollten.

Mit dem Jahre 1508 erreicht die Malerei mit einem Male in Form und Gestalt eine derartige Vollendung, dass auch das Beste, was eine frühere Zeit, was die unmittelbare Vergangenheit hervorgebracht hatte, tief unter ihr zurückblieb. Trotz aller vorhergehenden Entwickelung und Ausbildung kommen die Schöpfungen Michel Angelos und Rafaels mit einem Male zum Vorschein, wie aus dem Haupte des Zeus Pallas Athene. Wer mit den Werken von 1508 das vergleicht, was die eigenen Urheber derselben, was Michel Angelo und Rafael vor dieser Zeit

gemalt haben: der erstaunt über die wunderbare Veränderung in ein und derselben Person. Der auserwählte Genius, Fremden und sich selbst ein Geheimniss, wandelt wohl anfangs in den alten Bahnen der andereu: aber sowie soine Zeit erfüllt ist, dann hebt er sich plötzlich aus jenen hoch empor zu neuen Sphären und zu neuem Lichte. Das Schicksal, das nach manchen Anderen auch Perugino und Giovanuantonio, zuletzt aber Michel Angelo und Rafael in den Dienst der Päpste stellte, wollte der Welt beweisen, dass nicht die grossen Aufgaben den Künstler gross machen, sondern dass einzig und allein die grossen Künstler ihre Aufgaben auch gross zu lösen im Stande sind.

Alles, was in den Stanzen einst unter Nicolaus V. und soeben noch unter Julius II. gemalt war, wurde zerstört, um, wie billig, den Offenbarungen rafaelischen Geistes Platz zu machen. Wenn der edle Urbinate, als er 1517 die Stanza del iucendio malte, Peruginos Decke unversehrt liess, so war das eine Pietät des Schülers gegen den alten Meister. Dass er aber 1508 in der Stanza della segnatura die Deckeneintheilung Giovannantonios beibehielt, das war eine Anerkennung, die der Genius dem Talente bewies. Und in der That, Giovannantonios Arbeit ist in ihrer Art so schön, dass sie nicht nur diejenige Peruginos weit übertrifft, sondern manche Vorzüge sogar vor derjenigen hat, welche Rafael selbst an der Decke der Stanza d'Eliodoro ausführte. Das anregende Vorbild für den Vercellesen war Pinturicchios musterhafte Behandlung der flachen Decke in der Libreria des Domes von Siena und ganz besonders in Rom selbst die Kuppel von Maria del Popolo, welche derselbe Meister viel früher gemalt hatte. Als Michel Angelo sein Werk in der Sistina beendet hatte, da erschien freilich alles Andere der Art, auch das Gelungenste, was bis dahin entstanden war, in Styl und Wesen als weibischer Flitter und Tand, als kindliche Spielerei, als kleinlich beschränkt und armselig. Aber was ein Rafael der Schonung für werth hielt, was selbst Giovannantonios gehässiger Feind, Vasari, gelobt hat: wer möchte dem alle und jede Beachtung versagen?

Ueber den vier Wänden der Stanza della segnatura erhebt sich ein Kreuzgewölbe. In der Mitte desselben brachte Giovannantonio ein grosses Achteck an, um dieses vier Quadrate und zwischen diesen, an den herableitenden abgerundeten vier Bogenzwickeln, oben doppelkelchartige Theile und unter denselben kleinere Rechtecke. Alle diese so abgetheilten Räume waren für Figuren und Historien bestimmt, welche nach Vasaris Angabe mit sehr viel Verständniss ausgeführt wurden. Da sie aber mit Rafaels Idee allzu sehr im Widerspruch standen, so sah sich dieser gezwungen, wenigstens die Bilder aus den Quadraten und Rechtecken wieder herausschlagen zu lassen. Die anderen fielen weniger in die Augen, und so konnten sie erhalten bleiben. In den vier doppelkelchartigen Theilen sind je zwei Bilder, ein oberes und ein unteres, von denen dieses auf Goldgrund in bunten Farben gemalt ist, während jenes grau in grau, wie ein eingelegtes Relief von weissem Marmor wirken soll. Auf diesen letzteren bemerken wir Darstellungen, wie sie sich auf Reliefs des Constantinsbogens befinden: einen Imperator, der an Krieger eine Anrede hält — einen Reiter im Gefecht mit Fusssoldaten — einen Krieger an der Spitze seines Gefolges von der Victoria bekränzt — einen Sieger, der am Altar dankend opfert. Die vier dazu gehörigen kleinen Bildchen auf Goldgrund zeigen die Reize oder die Macht der Liebesgöttin: Ein gewaltiger Mann, mit den Händen an einen Baum gefesselt, wird von einem Amor durchs Herz geschossen, während er vor sich über dem Wasser den schönen Rücken einer Frau sieht. — Eine hingestreckte Frauengestalt scherzt mit einem Amor, indess ein anderer mit einem Päckchen in der Hand vorn in das Wasser geht. Hinter einem ausgespannten rothen Tuch kommt ein Satyr hervor und hält giessend ein Gefäss über das Haupt der Schönen, woran sich ein zweiter Satyr links zu ergötzen scheint. — Auf einer Muschel, den Schleier als Segel entfaltend, schwebt Venus über das Meer. Ein Mann am Ufer schaut ihr nach. — Auf einem Ambos, neben dem Waffen liegen, schmiedet ein bärtiger Mann einen Schild, als

eben Amor zu ihm von hinten her herabfliegt, und er sich nun zu diesem umwendet. An einer Feuerwerkstatt im Hintergrunde geht ein beflügelter Genius vorüber. Eine Deutung dieser köstlichen kleinen Sachen auf Cäsar, den Helden und den Spross der Venus, liegt nahe. Mit einem Anflug koketter Geistreichigkeit hat der Maler die Kriegsscenen einfarbig reliefartig, aber die Triumphe der Liebesgöttin im Glanze des Goldes und der Farben dargestellt. Aecht antik gedacht und empfunden sind die einen wie die anderen. Ein speciell kunsthistorisches Interesse bietet die Art und Weise dar, in der Giovannantonio das grosse achteckige Feld oben in der Mitte der Decke behandelt hat. Es ist, als öffne sich hier das Gewölbe frei in den blauen Himmelsraum. Die achtseitige Einrahmung erscheint dann als eine Brüstung oder Balustrade, auf welcher zwölf Engel sich befinden und das von einem Kranz umfasste päpstliche Wappen man weiss nicht ob festhalten oder niederziehen wollen. Sitzend oder stehend, schwebend oder knieend treibt dort oben die heitere Schaar ihr Spiel. Die einen strecken ihre beiden Hände nach dem Wappen empor, die anderen stützen und heben es mit den Spitzen ihrer Flügel, und wieder andere scheinen es dagegen mit Stricken an die Balustrade festbinden zu wollen. Nicht unähnlich dieser Erfindung Giovannantonios hat Mantegna ein Menschenalter früher den mittleren Abschluss einer Decke im Herzogspalast von Mantua behandelt. Man weiss, dass er und kurz vor ihm Melozzo da Forli zum ersten Male bei Deckenbildern die Verkürzung von unten nach oben, das sotto in su, anzuwenden wagten. Sehr wahrscheinlich hat Giovannantonio das Freskobild Melozzos in der Kirche Santi Apostoli in Rom gesehen und dem alten Meister das reizende Kunststück abgelauscht. Die Arbeit Mantegnas in Mantua aber hat er gewiss nicht gekannt. Wie dem auch sei, er malt das sotto in su mit einer so anmuthsvollen und sicheren Leichtigkeit, dass er weit weniger an die genannten Vorgänger als auf den späteren Correggio hinweist. Die Verkürzungen sind überraschend, ein allerliebstes Kunststück, und dabei hat er den nackten Kinderkörperchen jede nur denkbare Stellung

und Bewegung gegeben, ohne ihnen auch nur entfernt den Zauber reizender Natürlichkeit zu nehmen. Der eine Engel, der so schalkhaft lieb zu uns niederschaut, und der andere, der sein Köpfchen auf die rechte Schulter beugt, sind hinreissend holde Kindergestalten. Ob nicht Rafael gerade daran inniges Wohlgefallen gefunden hat? — Zwischen dem Achteck, den Quadraten, Rechtecken u. s. w. dienen als kleinere Füllungen sphärische Dreiecke mit dem Wappen der Rovera, der goldenen Eiche auf blauem Grunde. Alle genannten grösseren und kleineren Flächen aber haben — ganz wie dort an Pinturicchios Kuppel in Maria del Popolo — als Einfassung breite Bänder mit Arabesken und Grotesken auf Goldgrund. Diese Bänder sind ihrerseits von weissen stuckartig gedachten architektonischen Gliedern eingerahmt: von Stabwerk, Hohlkehlen, Wulsten, Eierstäben. Rosetten aus wirklichem Stuck unterbrechen diese Einfassungen in sich selbst und verbinden sie unter einander. Bei aller reichen Mannigfaltigkeit und Pracht wirkt das Ganze durchaus mild harmonisch auf den Beschauer. —

Vor Michel Angelo und Rafael verschwanden die anderen Maler aus dem Vatican oder traten als Schüler in den Dienst dieser Heroen der Kunst, machten ihren Dienst zu einem Kultus und ihren Kultus zu einer Parteisache. Giovannantonio, der dem Alter nach zwischen Michel Angelo und Rafael stand, dachte gar nicht daran, weder bei dem einen noch bei dem andern noch einmal in die Lehre zu gehen. Persönliche Beziehungen hat er zu keinem von Beiden, weder in Liebe noch in Hass, gehabt. Um den intriguanten Bramanti kümmerte er sich erst recht nicht. Er hat niemals um die Gunst eines andern Menschen gebettelt und niemals durch Andere etwas haben oder gar werden wollen. Die junge Künstlerwelt mit ihrem Autoritätsglauben und ihren Bedientenseelen, die sich als Trabanten um die grossen Gestirne drehten oder herumdrehen liessen, dieses ehrgeizige und selbstsüchtige, neidisch gehässige und feige Geschlecht war seiner Natur unsympathisch, zuwider und greulich. Leidenschaftliche Ruhmsucht stand seiner Seele

fern. Vor Denen, die grösser als er waren, trat er gelassen und ohne Gemüthserregung wie vor der Nothwendigkeit aus dem Wege. Den kleinen Lärmmachern kehrte er einfach den Rücken. Mit den Grössten zu wetteifern, fehlte ihm die Tiefe und Energie, die Gluth, das Pathos des Charakters, fehlte ihm der innere stürmische Drang, fehlte ihm die volle Grösse des Genies. Denn das ist doch wohl das Wesen der wahrhaft grossen Naturen, dass sie herrschen, dass sie alles Andere überwinden müssen, dass sie an den Sieg ihr ganzes Dasein setzen. Giovannantonio fand das Gebieten ebenso unbequem als das Gehorchen. Steile Wege vermied er. Ein bequemes Sichgehenlassen gefiel ihm am besten. Ethische Ideale wollte jene Zeit nicht darstellen, wohl aber Virtuositäten des Thuns und Könnens oder des Seins und Geniessens. Mit feinerem Geschmack, mit verwegenerer Rücksichtslosigkeit als damals hat man sich nie allem nur menschenmöglichen geistigen und sinnlichen Genusse hingegeben. Aber auch niemals erschien in einzelnen Persönlichkeiten zugleich vielseitiger und energischer menschliches Können und Leisten. Auf jedem Lebensgebiete zeigt sich das. In der Kunst treten die grossen Meister als Repräsentanten aller Künste auf. Eine Titanennatur wie Michel Angelo muthet obendrein jeder einzelnen das Unerhörte wenn nicht Unmögliche zu und mit Geist nnd Hand zwingt er sie, seinem Willen gefügig zu sein. Im Wollen und Thun gehen solche Existenzen auf. Ihr ganzes Dasein erscheint wie ein Kampf des schöpferischen formgebenden Genius gegen die rohe ungefüge Welt des Stoffes. Alle Kunst ist ihnen nichts Anderes als Mitarbeit an der Lösung des grossen Problemes der Menschheit, an der Befreiung des Geistes von der Materie und an der Erhebung des Geistes in jene Regionen, wo „er in Werdelust schaffender Freude nah" in göttlicher Verklärung sich vollendet. Zu Michel Angelos Charakter ist vielleicht kein schrofferer Gegensatz denkbar als derjenige Giovannantonios. Für Giovannantonio war die Malerei niemals der höchste und letzte Lebenszweck, sie war ihm stets nur ein Theil, nur eine Aeusserung seines Daseins. Nicht in der Arbeit als solcher, sondern im

Genusse fühlte er sein Glück. Ein rastlos Suchen und Streben, Kämpfen und Ringen lag nicht in seinem Wesen. Ihn reizte das Leben mit seiner Lust, und jeden Augenblick war er bereit, sich ganz dem Genusse hinzugeben. Seinen Genius aber verschonte er mit jedem Zwang und jeder peinlichen Schulung: er überliess ihn unbesorgt der allgemeinen Atmosphäre seiner Zeit, in der er sich dann entfalten mochte wie die Pflanze draussen im Morgenthau und Sonnenschein.

Von Roms wunderbarem und überwältigendem Einfluss erzählen alle Jahrhunderte. Keins aber hat ihn mehr und tiefer empfunden, als dasjenige, welches die antike Kunst und Wissenschaft, das gesammte alte Leben wieder herstellen und allen Ernstes die Vergangenheit wieder zur Gegenwart machen wollte. Das klassische Alterthum trat damals nicht im Kleide pedantischer Schulmeisterei und langweiliger Bücherweisheit vor die Menschen. Es erschien als eine Umwandlung und Wiedergeburt, als eine Errettung aus dumpfer Askese oder entgeisteter Naturrohheit in das lichte und heitere Reich des Schönen. Die Götter Griechenlands stiegen wirklich wieder auf die Erde herab. Allen Musen und Grazien wurde geopfert, aber auch Bacchus und Amor feierten wieder ihre Triumphe, und der irdischen wie der himmlischen Venus flammten Altäre. Man kennt das damalige Leben Roms, die Höfe des Papstes und der Cardinäle, der Fürsten und Reichen. Glänzender und ausgelassener als im Palaste Agostino Chigis ging es an keinem zu. Alles, was Rom an Talenten für klassische Kunst und Wissenschaft besass, war dort willkommen. Die klassische Lüderlichkeit, geistvoll und masslos wie sie sein musste und sein durfte, hatte dort ihren berühmtesten Schauplatz. Agostino besass Verständniss, Geschmack und zum Glück auch Geld für Alles. Giovannantonio war wie geschaffen für diesen Kreis, und der Mäcen hatte gerade an ihm seine besondere Freude. Vasari rümpfte die Nase darüber, aber Scandalgeschichten weiss er nicht zu erzählen. Sie waren nicht bis auf seine Zeit gekommen; denn in Rom fehlte es in der Hinsicht nie an Neuigkeiten, und noch immerfort wurden die von gestern

durch frische von heute ersetzt. Giovannantonios Werke stehen aber als unvergänglicher Beweis vor jedem Beschauer, dass er in Agostinos Kreise noch etwas andcres als jenes fein ausgewählte und stark ausgelassene sinnliche Leben fand. Auch auf ihn ging von dort eine unendliche Fülle von Anregung und Bildung aus. Ein reicher Strom antiken Geistes drang gleichsam unmittelbar in seine Seele und gestaltete sein Inneres um. Dann erfasste ihn die Ruinenwelt Roms mit unwiderstehlicher Gewalt; ihre Mauern und Brücken, ihre Tempel und Paläste, ihre Thermen, Colosseen und Theater, ihre Triumphbogen und Säulenhallen, ihre Grabmonumente, ihre Götter- und Menschenbilder von Stein und Erz: das ganze Rom der Cäsaren wurde in seiner dichterischen Phantasie noch einmal Wirklichkeit, während vor seinen Augen durch die Renaissance die neue Stadt der Päpste geschaffen wurde.

Die Erinnerung an Rom dauerte von nun an auch in Giovannantonios Heiligenbildern, in den Architekturen landschaftlicher Hintergrunde, in decorativen Details, in grossen und kleinen Nebendingen beständig fort. Zunächst bildete Jahre lang römische Geschichte und Mythologie fast ganz ausschliesslich den Inhalt seiner Kunst. Wir bemerkten schon, mit welch feinem Sinn und Verständniss jene Verherrlichungen Julius Cäsars und der Venus in den vaticanischen Deckenbildchen entworfen waren. In grossen Fresken den Ruhm der römischen Republik zu schildern, bot dem Künstler den geeigneten Ort und die Gelegenheit das Capitol.

An beiden Enden der ewigen Stadt haben sich die Herrschersitze des Papstthums, der Lateran im Mittelalter, in der Neuzeit der Vatican erhoben. Was das alte Rom Heiliges und Herrliches besessen hatte, lag zwischen beiden und war dem Verfall, der Verwüstung und Zerstörung anheimgegeben. Auf und zwischen den Ruinen des Capitols, des Forum, der Kaiserpaläste standen ein paar Klöster und Kirchen, wohnten arme Leute in dürftigen Hütten und weideten Hirten ihre Ziegen und Kühe. Bedeutend war nur das ziemlich spät gebaute Franciskanerkloster mit der Kirche Aracoeli auf dem Capitol. Zu seinen Füssen, in der

Einsenkung des Hügels stand das alte Tabularinm, welches in barbarischen Zeiten elend genug zum Sitze der römischen Stadtbehörde hergerichtet war. Nach der Pest von 1348 war aus zusammengeschleppten alten Marmorn eine hohe und breite Treppe zur Kirche Aracoeli emporgeführt worden. Zum Tabularium ging es nach wie vor den ungepflasterten holprigen Berghang hinauf. Andere als die beiden genannten Gebäude gab es auf dem Capitol nicht. Aber die Erinnerungen alter Grösse blieben unauslöschbar, wenn auch verzerrt in den Formen, an diese Stelle gefesselt, und der Geist Cola Rienzis, der sie mit neuem leidenschaftlichen Leben erfüllt hatte, liess sich nicht wieder von dem Capitole verbannen. In derselben Zeit, in der Papst Nicolaus V. zum erstenmale seine Riesenpläne für den Ban des Vatican nnd den Sanct Peter fasste, hat die römische Stadtbehörde den Gedanken aufgenommen, das Capitol zu einem würdigen Sitze ihres Amtes zu machen. Und so entstand dann in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhnnderts der Palast der Conservatoren. Säulen trugen die Arcaden des Erdgeschosses und die Halle, die den Hof umgab. So ist der Bau noch in den Abbildungen bei Bernardo Gamucci 1565 zu sehen; erst nach diesem Jahre erhielt er sein heutiges Aussehen und unter Papst Clemens VIII. im capitolinischen Museum am Fusse der Kirche Aracoeli seinen entsprechenden Gegenbau. Säle nnd Gemächer im Innern des Senatorenpalastes blieben bei der Umwandlung grossentheils unversehrt erhalten. In der kleinen Kapelle ist noch immer die liebliche Madonna, die Pinturicchio um 1486 al fresco gemalt hat. Die vier Wände in dem Saale unmittelbar daneben hat Giovannantonio ausgeschmückt. Sie sind von erbärmlicher Hand mit schamloser Dreistigkeit übermalt nnd erneut worden; aber sie lassen selbst durch diese rohe Entstellung den Geist des Urhebers noch immer erkennen. Jede Wand ist für ein grosses Bild bestimmt, das links und rechts von einem gemalten Pfeiler abgeschlossen wird. Diese Pfeiler, die sich Soddoma von Pinturicchio für immer zu eigen gemacht hat, zeigen wieder zwischen weissen Kanten auf goldgelbem Grunde buntfarbige Arabesken,

während die Capitäle als Bronze gedacht sind. Ueber den Bildern oben unter der reichen getäfelten Holzdecke zieht sich ein Fries hin, architektonische Glieder einfach grau in grau gemalt. Die höhere untere Einfassung, der Sockel, erscheint als Marmorbekleidung der Wand und schliesst mit kleinen Nischen ab, in denen gemalte Büsten römischer Helden stehen. Eine folgenreiche und glanzvolle Epoche der römischen Republik vergegenwärtigen die Freskogemälde.

Auf der von Thür und Fenster durchbrochenen Wand an der Kapelle sehen wir den Sieg bei den ägadischen Inseln. Zahlreiche Fahrzeuge im Kampf mit einander: alle mit einer Ruderreihe, vorn mit einem kleinen Segel und hinten auf dem Deck mit einem bedachten Aufbau. Die mit Kriegern angefüllten Schiffe suchen sich gegenseitig in den Grund zu bohren oder zum Handgemenge aneinander zu kommen. Vorn unten zwischen Fenster und Thür hält ein Meergott eine Nymphe umschlungen.

Nach dem Entscheidungssiege erfolgt die triumphirende Heimkehr. Rechts eine Insel mit Bergen und Städten, es ist Sicilien, dann das Meer mit Fahrzeugen bedeckt, links das Festland Italien. Schon haben die Römer den vaterländischen Boden betreten. Eine Quadriga, umstanden, geführt und gefolgt von jungen und alten Soldaten, bringt die siegreiche Roma heran, eine bekleidete, liebliche Frauengestalt auf einem Throne sitzend, die Victoria in der Hand, und unter ihr gefesselt, das Haupt geneigt die eroberte Sicilia. Ganz links ein Thor und Triumphbogen bedeutet die Stadt Rom, aus der das kriegerische Volk dem Triumphzug seiner Helden entgegeneilt. — Nach Krieg und Sieg folgt der Frieden. Von Ruinen eines alten mächtigen Baues im Halbrund, der das Colosseum sein mag, sitzen im Kreise auf erhöhten Bänken die Vertreter und Gesandten Carthagos, ernste Gestalten, meist türkisch costümirt, im lebhaften Gespräch unter einander. Vorn in der Mitte, auf der Basis einer Statue, die ihm zu Ehren eine Inschrift trägt, thront Quintus Lutatius Catulus. Hinter ihm und zu beiden Seiten das römische Volk: man bläst Posaunen, man streut

Blumen, man bringt Körbe und Kränze dar. So sind das Ende, der Triumph und Erfolg des ersten punischen Krieges dargestellt. Und damit der Beschauer den Sinn des Werkes nicht verkenne, redet in einer Inschrift an der Seite Cicero selbst zu ihm: „Die Insel Sicilien, dem Volke, das sie bebaute, ein fruchtreiches Gefilde und den Römern in Krieg und Frieden eine sichere Kornkammer, ist das erste Land, das sich in treuer Freundschaft der Republik anschloss, das erste, das den Namen einer Provinz erhielt, das erste, welches unsere Ahnen den erhabenen Reiz lehrte, zu herrschen über fremde Nationen.“ In diesem Gedanken, in dieser antinationalen Idee sonnte sich das Italien der Renaissance wieder, und das in demselben Momente, wo es Franzosen, Spaniern und Deutschen zur Beute wurde! Allein die Geschichte, welche die Italiener mit Stolz schwellte, hat in trüben Epochen ihre Herzen auch mit Vertrauen und Glauben an die Zukunft erfüllt. Und das soll das letzte Bild uns lehren. Hannibal ging über die Alpen, zog durch Italien über Ströme und Berge, besiegte die römischen Heere und eroberte die römischen Städte. Bis vor Rom selber ist er gekommen. In der Mitte des Gemäldes, hoch oben auf seinem Elephanten, im türkischen Gewand, umgeben von seinen Kriegern, die ihn beschützen, die sein Gepäck und die Beute tragen, überall in der weiten Landschaft seine siegreich vordringenden kämpfenden Heere: so sehen wir den „treulosen Punier“ vor uns und zur Rechten die hohen Mauern der ewigen Stadt. Er wird sie nicht erobern. Roms Kraft hat er nicht gebrochen. Mächtiger als je wird sie sich nach allem Unglück und Unheil erheben.

Wie Rafael dort im Vatican in der alttestamentlichen Erzählung von Heliodors wunderbarer Vertreibung aus dem Tempel Jerusalems das Vorbild für die Errettung des Kirchenstaates durch Julius II. fand, so sah die römische Stadtbehörde in der Geschichte Hannibals den Spiegel der Gegenwart, aber auch der Zukunft Italiens. Wie im Vatican der päpstlich-kirchliche, so wurde auf dem Capitol der national-weltliche Stolz der ewigen Roma symbolisirt.

Giovannantonio verfuhr mit unglaublicher Kühnheit bei seiner Freskomalerei. Sehr selten nur ritzte er die Contouren nach dem Carton vor, und selbst wo er dies that, richtete er sich nie gern darnach. Frei wie seine Hand ging, schuf er bei der Ausführung seine Gestalten von Neuem. Das hat nun seinen elenden Restaurator zu vielem Irrthum und Unsinn verleitet. Auf dem dritten Bilde sind links ein paar nackte Knaben, die jetzt als ein tolles Zusammen, als eine Missgeburt erscheinen. Zeichenfehler finden sich überall, wo der wiederherstellende Pfuscher ganz getrost erhaltene Linien und erhaltene Einritzungen zusammenbrachte, die im Originale einst sehr wenig mit einander gemein hatten. Manche Figuren machen daher jetzt den Eindruck von dummen und falschen Gliederpuppen. Ganz zerstört ist durch die neue Uebermalung jener Liebreiz der Gesichtsbildungen, welcher unsern Künstler auch in seinen nachlässigsten Erzeugnissen charakterisirt. Nur da oder dort klingt noch einmal eine leise Ahnung davon durch: so bei den jugendlichen Heldengestalten des zweiten, so namentlich bei der herrlichen Gruppe des dritten Bildes, welche im Vordergrund rechts erscheint. In solchen Figuren erkennen wir immer wieder das Ideal der Mailänder Schule Leonardo da Vincis. In anderen, so in Hannibal und seinen Kriegern, begegnen uns Türken, wie sie Pinturicchio in der Libreria und nach diesen Giovannantonio selbst in einer Figur seiner Kreuzabnahme entworfen hatte. Im Mittelgrunde endlich, die kleinen Figuren und Gruppen marschirender, reitender, fechtender Soldaten, erinnern durchaus an Peruginos Manier, die in solchen Fällen auch Rafael bei früheren Werken nachahmte, während Michel Angelo nach Luca Signorellis Vorgange auf seinem Florentiner Tafelbilde ganz beziehungslose Actstudien hinter der Hauptscene angebracht hat.

Und so sehen wir denn bei Giovannantonio den Einfluss derjenigen Künstler, die wenigstens bis 1508 unbestritten für die grössten Italiens galten. Wenn ihm aber Vasari Trägheit und Mangel an jedem Weiterstreben vorwirft, so bezieht sich das darauf, dass die Originalität des Künstlers immer ent-

schiedener hervortritt, dass er Rafael wenig oder gar nicht auf sich einwirken lässt und sich gegen Michel Angelos Art und Kunst ganz entschieden abweisend verhält.

Die Fresken in Montoliveto erscheinen ganz ungleich freier, selbstständiger und lebenswahrer als diejenigen des Conservatorenpalastes. Der ganze Inhalt der christlichen Lehre und Legende war durch die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts und besonders durch die Florentiner dem Bannkreise der Ueber- oder Unnatur entzogen und in eine reiche, heitere Wirklichkeit verwandelt worden. Bei Domenico Ghirlandajo werden die Männer und Frauen der Bibel zu Florentinern seiner Zeit, und die Vorgänge des alt- und neutestamentlichen orientalischen Lebens zu florentinischen Alltagsgeschichten. Allein ganz umgekehrt wollte sich nun eine Zeit lang die Renaissance zur Antike verhalten. Sie wollte das Heidnisch-Römische genau und mit historischer und archäologischer Gewissenhaftigkeit wieder vergegenwärtigen. Sie wollte ihre Vorwürfe ausschliesslich der Antike entnehmen und dieselben streng mit ihren Mitteln und nach ihren Formen ausführen. Die humanistischen Literaten benahmen sich in der That als wären sie Zeitgenossen und Nebenbuhler von Horaz und Cicero. Die Maler und Bildhauer dagegen wären über Alles gern Apelles und Phidias gewesen. Allein von antiken Gemälden war absolut nichts vorhanden, was man als Muster nachahmen konnte. Nicht einmal Beschreibungen derselben gab es in gewünschter Zahl, und auch die besten waren unzulänglich. Andererseits fasste jene Zeit die gesammte antike Architektur und Sculptur wesentlich als ein Ganzes auf, kaum dass Römisches und Griechisches, geschweige gar dass einzelne Entwickelungsstadien unterschieden wurden. Wo nun die antiquarischen Kenntnisse nicht ausreichten, hatten Geschmack und Phantasie freies Spiel; unbekümmert um allen Wechsel der Zeiten bestimmte jener ganz einfach, was gut oder schlecht sei, und füllte diese in sorgloser Naivetät jede Lücke aus. Wollte die Malerei antikisiren, so blieb ihr kein anderes Vorbild als das Relief, und sie unterwarf sich dann ganz unbefangen allen Bedingungen des Reliefs.

Giovannantonio componirte z. B. auch einen Triumphzug des Titus, der uns durch Marc Antonios Stich erhalten und irrthümlich einmal für eine Arbeit Mantegnas ausgegeben worden ist. Für den Charakter des Bildes ist es sehr bezeichnend, dass es in Katalogen auch unter dem Namen „Relief Marc Aurels" aufgeführt wird. Es sind zwei Reihen Figuren, vorn grössere und hinter und über diesen kleinere. Rechts im zweiten Grunde stehen ein paar Gebäude, wie sich eben die Renaissance römische Häuser dachte. Von hier aus geht der Zug lorbeerbekränzter Männer nach links. Die mittleren tragen eine Art Kasten oder Lade mit einem Palmbaum oben, vor dem eine Matrone in Trauer sitzt und ein entwaffneter Krieger mit rückwärts gefesselten Händen steht. In der Mitte des Vordergrundes über Schilden und Waffen steht nackt ein junger Held, den Helm auf dem Haupte und in der Linken einen Schaft mit Trophäen. Eine Frau eilt zärtlich zu ihm, gefesselte Knaben knieen neben ihm, und von beiden Seiten kommen Männer und Frauen in freudiger Huldigung herbei. Ganz herrlich ist die eine der beiden Frauen rechts, die dem Heros entgegen den vollen Lorbeerkranz emporhält. Die Knaben zeigen zu den Erwachsenen dasselbe Missverhältniss der Grösse, das bei der Laokoongruppe immer auffallen wird. Selbst Sonderbarkeiten, die sie nicht verstand, ahmte die antikisirende Malerei nach, nahm sie als bedeutsam am liebsten auf. Giovannantonio, der schon in Montoliveto seine Pferde naturgetreu gezeichnet hatte, copirt für seine Darstellungen aus der römischen Geschichte den wunderlichen Pferdetypus, der uns besonders auf alten Triumphbögen begegnet. Auf Reliefs werden Thore und Häuser winzig klein gebildet, sie sind gewissermassen nur Zeichen und Symbol. Auch darin glaubte Giovannantonio bei seinen Fresken auf dem Capitol den Alten folgen zu müssen, wie er ihnen zu Gefallen dann selbst die Landschaft nicht nach Natur und Wahrheit, sondern conventionell behandelte. Die Römer costümirte er getreu nach den Monumenten, aber die semitischen Punier werden in seiner Einbildung zu Türken, und so hätte es denn die Weltherrschaft der römischen Republik und die der römischen

Hierarchie zu allen Zeiten mit ein und demselben Feinde zu thun.

Giovannantonio hatte in dem decorativen Sockel unter seinen Bildern auf dem Capitol die Büsten berühmter Römer gemalt. Das eine Mal, wo wir ihn als Miniaturmaler kennen lernen, stellt er eine Reihe römischer Kaiser dar. Sie befinden sich in der Sammlung des Louvre in Paris und werden im fünften Bande von Mariettes Abecedario erwähnt, das Chenévrières und Montaiglon herausgegeben haben. Es verdient bemerkt zu werden, dass eben damals, als Giovannantonio punische Kriege und römische Kaiser malte, Giovanni Battista Caporali aus Perugia sowohl die Kämpfe der Römer gegen die Carthaginienser als das Leben der Cäsaren in lateinischen Versen besang. Er war Maler und Dichter zugleich und gehörte wie Pinturicchio und Perugino zu dem Kreise von Künstlern und Gelehrten, die Bramante im Anfange seines römischen Aufenthaltes in seinem Hause um sich versammelte.

Gegen Ende des Jahres 1509 ging Agostino Chigi nach Siena, um den Kaufcontract der Einkünfte von Porto d'Ercole zu erneuern. Giovannantonio, der in Rom vor der Hand keine weiteren Aufträge hatte, begleitete seinen reichen, vornehmen Gönner. In Siena galt er jetzt für einen gemachten Mann und fand keinen, der ihm seinen Ruhm streitig machte. Die hübsche Wirthstochter in der goldenen Krone draussen im Stadttheil Camollia gefiel dem Künstler, und er erhielt sie von ihrem Vater Luca Gallo zur Frau und 400 Gulden Mitgift noch obendrein. So begründete er mit Beatrice im Jahre 1510 den eigenen Herd. Es ging ihm gut, an Arbeit und Geld war kein Mangel. Dem Maler Benedetto Tamagni aus San Gimignano konnte er einmal 25 Goldducaten borgen: als dieser zur rechten Zeit nicht zahlte, liess er ihn allerdings ruhig einstecken. Im Jahre 1511 wurde ihm ein Sohn geboren. Der Tyrann Pandulfo hatte seinen Erstling Julius Cäsar genannt, der Maler Giovannantonio gab dem seinigen den Namen Apelles. Girolamo del Genga aus Urbino, der damals mit Luca Signorelli und Pinturicchio im Palaste des Machthabers malte, hielt

ihn am 29. August über die Taufe. Ein Jahr später gebar ihm Beatrice eine Tochter, die den Namen Faustina erhielt. Sie hatte nachmals den Maler und Architekten Riccio, einen Schüler ihres Vaters, geheirathet; der kleine Apelles aber ist schon in früher Kindheit gestorben.

Siena stand auf dem Höhepunkte seines Ruhmes und Glanzes. Mächtiger und schöner ist die Stadt nie gewesen. Seine Bürger lebten herrlich und in Freuden. Von Pandulfo, der dem Staate Frieden und Wohlstand verliehen hatte, erwarteten die gelehrten Schwärmer, er werde nun auch darin dem Sulla und Diocletian nachfolgen, dass er seiner Herrschaft zu Gunsten der vermeintlichen republikanischen Freiheit entsage. Der aber dachte vielmehr, nach allen Sorgen und Kämpfen nun auch als Herrscher zu geniessen. Zum ersten Male im Jahre 1511 gewann eine Frau Einfluss auf ihn, nicht in den grossen Dingen, aber in den kleinen Interessen und Alltagsfragen, die schliesslich die Menschen doch am meisten berühren. Sie war die Tochter eines Schmiedes und vor nicht langer Zeit mit einem Sattler verheirathet, eine imposante Gestalt, Brust und Arme vortrefflich gebaut, den Kopf vornehm schlank und frei auf den Schultern: spada a due mani hiess sie bei den Sienesen; wie das gewichtige zweihändige Schwert unter Degen, so erschien Pandulfos Buhle unter den Frauen. Versemacher am Hofe des Herrschers haben ihre Schönheit und ihre Klugheit gefeiert. Liess sich aber Pandulfo gehen, so ergab sich das Volk erst recht jeder Lust und Ausgelassenheit. Auf ihren sprichwörtlich fröhlichen Sinn thaten sich die Sienesen allezeit etwas zu Gute, obschon sie wussten, dass sie dafür von dem ernsten Dante für Narren, für Pazzi erklärt worden waren. In diesem Sinne gab es keinen ächteren Bürger ihrer Stadt als den Maler von Vercelli. Sein Haus verwandelte er in eine der tollen Wirthschaften, von denen man meint, dass sie nur in Breughels phantastischen Bildern existiren. An allen Ecken und Enden hatte er dort Dachse und Nusshäher, Zwerghühner, indische Turteltauben, Raben, die sprechen konnten, Affen und Papageien. Seine Bibliothek nahm nicht

viel Raum ein, sie bestand aus einem handschriftlichen Tractat über Malerei und einer Abhandlung über Negromantie. Ueberall herum lagen und standen Bilder oder Sculpturen, Bizarrerien jeder Art, türkische und andere Costüme, allerlei Waffen und Geräth. Sehr witzig nennt Vasari die Wohnung Giovannantonios „die Arche Noahs". Wer nur immer an seiner Thür klopfte, dem rief der Rabe von drinnen sein krächzendes Herein entgegen; aber den gesuchten Vogel fand er selten im Bau. Mit Sienas lockerster Jugend, die viel Geld und noch mehr Zeit zum Wegwerfen hatte, war er beständig auf dem Plan und zu jedem tollen Streiche bei der Hand. Die zeitgenössischen Historiker machen darauf aufmerksam, wie überall mit dem Eintreten der Renaissance die altfränkische Einfalt und Einfachheit verschwindet, um der Eleganz und dem Luxus, oder auch dem Stutzerischen und Geckenhaften Platz zu machen. Die alte Zucht und Strenge der Sitte hört auf, eine reizende Freiheit beginnt, und mit Witz und Geschmack verbunden findet selbst die Frechheit ihre Bewunderer. Der junge reiche Adel Sienas huldigte mit Leib und Seele der neuen Mode, dem ausgesuchten Prunk und der ausgesuchten Lüderlichkeit. Der Maler von Vercelli aber, der nicht umsonst in Mailand und in Rom gelebt hatte, war sein Liebling und sein Vorbild. Er liebte es, sich schmuck und vornehm zu kleiden, und fragte nie darnach, ob er durch Bizarrerie und Fantastik auffiele. Er sah es gern, wenn sich die grossen und kleinen Kinder an der Menagerie in seiner Wohnung belustigten, wenn in den Strassen alle Welt mit Fingern auf ihn wies. Seine Schönheit und Liebenswürdigkeit riss die Menschen für ihn hin, und sein Talent als Künstler dünkte den Gefährten seiner Lust wie dem ganzen Volke um so wunderbarer und imposanter, je weniger seine Werke die Früchte mühseliger Arbeit und angestrengten Studiums waren. Ihn selbst aber schmeichelte es jederzeit eben so sehr, wenn die ganze Stadt von einer seiner Narrheiten oder Ausschweifungen erzählte, als wenn ein neues Bild von ihm bewundert wurde. Eine wahre Alkibiadesnatur stack in diesem sonderbaren Menschen. An übler Nachrede konnte es

ihm nicht fehlen. Aber er liess sich wenig davon anfechten; er forderte sie vielmehr rücksichtslos heraus und scheute sich nicht, mit wirklichen oder angedichteten Sünden offen zu prahlen. Seine Feinde haben dann freilich alle das und noch weit mehr geglaubt, während seine Freunde und Gönner seiner unverstellten Offenherzigkeit jeden Leichtsinn verziehen. Vasari nennt ihn nicht nur in einem fort bizarr, fantastisch und ausschweifend, sondern beschimpft ihn wiederholt als Vieh und Bestie. Er traut ihm alle natürlichen und unnatürlichen Sünden zu. Italien hat nie aufgehört, das Land klassischer Grobheit und Schmähsucht zu sein, und auch gewisse klassische Sünden sind hier niemals ausgestorben. Vielleicht mehr als jedes andere Land hat Italien zu allen Zeiten Menschen hervorgebracht, die, von sinnlicher Leidenschaft beherrscht, die Liebe zur Schönheit nie von der Fleischeslust trennen konnten. Niederträchtige Nachrede hat sich selbst an den erhabenen, reinen Charakter Michel Angelos gewagt, und sein zeitgenössischer Biograph Condivi hielt es nicht für überflüssig, zu seiner Rechtfertigung an das edelschöne Verhältniss zwischen Sokrates und Alkibiades zu erinnern. Wenn die weite Verbreitung eines Lasters das gemeine Tagesgeschwätz zu jeder Verleumdung veranlassen mag, so hat die historische Betrachtung erst recht die Pflicht, die Aussagen einer schmähsüchtigen Zeit auf das strengste zu prüfen. Zu einer gerechten Beschuldigung Giovannantonios fehlt Vasari jeder Beweis, und nicht eine einzige bestimmte Scandalgeschichte weiss er von ihm zu erzählen. Ein Charakter, wie der Giovannantonios, vermied so lange als möglich die Kreise der gesetzten ernsten Männer. Nur in der Gesellschaft der unbärtigen Jugend ging es lustig und nach seinem Sinne zu; nur hier rauschte jederzeit der volle Strom des Genusses und Behagens, von dem sich das ächte Naturkind am liebsten durchs Leben treiben liess. Die aber ausserhalb dieser Gesellschaft standen, erzählten Alles, was da vorging, entstellt oder übertrieben; sie schilderten das Tolle noch toller, das Schlechte noch schlechter. Giovannantonio kam nicht am besten dabei weg und ergötzte sich gewiss am meisten darüber.

Für angedichtete Laster liess er sich von Anderen lachend den Schimpfnamen Soddoma gefallen oder nahm vielleicht ihn selber an, um durch rücksichtslose Frechheit der Dummheit oder Bosheit die Stirn zu bieten. Es war eine weitverbreitete Sitte, die Männer einfach nach dem Orte zu benennen, aus dem sie herstammten. Und so wurde Giovannantonio durch den Namen Soddoma zu einem Angehörigen jener alttestamentlichen Stadt gemacht, die ihrer entsetzlichen, ja widernatürlichen Frevel und Sünden halber von Jehova verflucht und durch Feuer und Schwefel vom Erdboden vertilgt wurde. Noch bei Lebzeiten wurde er in Briefen und Urkunden mit diesem Namen bezeichnet, und in der Kunstgeschichte ist er eigentlich nur unter diesem Namen bekannt. Das älteste überlieferte Document, in dem Giovannantonio schlechtweg als Soddoma bezeichnet wird, ist vom Jahre 1513.

Um dio Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hatten zwei Stadttheile Sienas die siegreiche Rückkehr der Partei der Riformatori durch Stier- und Büffelkämpfe gefeiert, und der Herrscher Pandulfo, der sich auf sein Amt und sein Volk verstand, hatte daraus regelmässige Volksfeste gemacht. Bunte Aufzüge und aufregende Spiele gefielen den Sienesen, die Pferderennen aber waren ihre höchste Lust. Wer der Stolz seines Stadttheiles sein, wer von allen Mitbürgern bejubelt, gefeiert, beneidet werden wollte, der brauchte nur ein Pferd zu haben, das besser als andere lief. Giovannantonio liebte diesen Sport, und bald hielt er sich seine Renner. Von Agostino Bardi erwarb er sich ein Pferd, das 30 Goldducaten werth war, und für das er in einer Urkunde vom 9. November 1513 sich verpflichtete, dem ehemaligen Besitzer desselben binnen acht Monaten entweder die Façade des Hauses zu bemalen, oder ein Altarbild zu verfertigen. Agostino Bardi wählte das erstere, aber die Zeit hat das Werk des Malers längst zerstört. In dem genannten Jahre war auch das Rennen nach dem Palio, dem Kampfpreise des Ambrogio Sansedoni gewesen. Das Verzeichniss nun, welches die dazu gestellten Pferde und ihre Besitzer angibt, enthält zum ersten Male den Namen Soddoma und berichtet

uns, dass diesem zwei der Renner angehörten. Fast sein ganzes Leben lang hat er dies ritterliche Spiel gepflegt. Die zahlreichen Preise, die er dabei gewann, bildeten die Hauptzierde seines Hauses. Mit Stolz zeigte er sie seinen Gästen und erzählte immer wieder mit erneutem Behagen alle die Umstände, unter denen sie errungen wurden. Er hing sie wohl auch ab und zu draussen vor seinen Fenstern auf, um sie und sich selber vom Volke bewundern zu lassen. Auf seinen Stall hielt er mehr als auf sein Atelier, und es mag ihn nicht weniger geschmeichelt haben, wenn die schnellen Beine seiner Renner, als wenn seine kunstgeübte Hand gefeiert wurden. Einmal, es muss im Jahre 1517 gewesen sein, ist er mit seinen Thieren als Sportsmann auch nach Florenz gezogen. Ein Bild, das er dort im Kloster Montoliveto vor Porta San Fiano an die Wand malte, zeigte zum Entsetzen der Besteller nichts als seine Nachlässigkeit und Lotterei. Ihre ärgerlichen Vorwürfe jedoch und der höhnische Spott anderer Leute machten wenig Eindruck auf ihn. Denn sein Pferd gewann den Preis beim Rennen nach dem Palio San Bernaba. Im Triumph mit der errungenen Fahne wurde es durch die Stadt geführt, und die Buben und allerlei Volk schrieen hinterher den Namen des Siegers aus. Soddoma, Soddoma! hallte es in den Strassen wieder. Die Florentiner hörten mit Wuth diesen Ekelnamen. „Was für eine Sauerei ist das,“ riefen sie aus, „was für eine Nichtswürdigkeit, einen so abscheulichen Namen durch unsere Stadt zu schreien!“ Und als die Leute nun aus den Häusern stürzten und hinter der Fahne, unter den jubelnden Jungen, auf seinem siegreichen Berber mit sammt seinem Affen den Sieneser Künstler gar lustig einherziehen sahen: da hätten sie ihn am liebsten steinigen mögen — wenn sie nur vor lauter Lachen gekonnt hätten. Die Geschichte aber verfehlte nicht, grosses Aufsehen zu machen, und Giovannantonio hiess von da an, wie bereits seit Jahren in Siena, so jetzt aller Orten nicht mehr anders als Soddoma.

Im Jahre 1513 war Julius II. gestorben und der Mediciäer

Leo X. auf den päpstlichen Thron gestiegen. Wo die Anderen mühsam erobert und schwer gekämpft hatten, schien er zum sicheren und friedlichen Genuss berufen. Italiens Geistesleben prangte in seiner wunderbaren Blüthenfülle und zeitigte seine herrlichsten Früchte. Durch seine Familie, durch seine Anlage und Entwickelung, seiner Natur und seinen Neigungen nach lebte und webte Leo X. im Geiste der Renaissance. Seine klassische Bildung, sein feines, geistreiches Wesen, sein wohlwollender, sinnlich heiterer Charakter waren in ganz Italien bekannt, wie denn überall die Gelehrten und Künstler nicht weniger als die Fürsten und Vornehmen ihn liebten und verehrten. Und nun erwarteten Alle Alles von ihm. Auch was Julius II. durch seine Herbe und seinen strengen Ernst abgeschreckt und niedergehalten hatte, wagte sich unter einem Papste frei und munter ans Tageslicht, von dem man wusste, wie sehr er selbst im Leben nach der Weise seines Freundes Agostino Chigi dem klassischen Vorbild huldigte. Aus seiner Umgebung und von seinem Hofe war Furcht und Zwang im Denken und Thun, in Worten und Werken verbannt. Erlaubt ist, was gefällt, schien jetzt aller Welt aus dem Vatican selber zugerufen zu werden, wo mit Leo X. die Prachtliebe und eine verschwenderische Freigebigkeit ihren Sitz aufschlugen. Aus ganz Italien, abgesandt von ihren Fürsten, oder aus eigenem Antriebe und in der Hoffnung, in dem Rom Leos X. ihr Glück zu machen, erschienen die Repräsentanten und Schöpfer der modernen Bildung. Andere, die schon früher in der ewigen Stadt waren, erhoben sich jetzt erst zur Geltung. Welche Männer wurden da neben einander gesehen! Marc Antonio Raimondo, Fra Bartolomeo, Cesare da Sesto und vor Allen Leonardo da Vinci. Er hatte mit einer ganzen Anzahl seiner tüchtigsten Schüler im September Mailand verlassen, war unterwegs mit Giuliano de Medici zusammengetroffen und zog in dessen Gesellschaft in Rom ein, um über zwei Jahre dann hier zu verweilen. Aus der Zahl der Schriftsteller und Dichter werden Jacopo Sanazzaro und Antonio Tebaldeo unter den Angekommenen genannt; dann die Venezianer Navagero und

Agostino Beazzano. Pietro Bembo und Jacopo Sadoleto traten in den Dienst Leos X. Der Graf Baldassare Castiglione repräsentirte das Ideal des modernen Hofmannes, und Ludovico Ariosto die unvergleichliche Grazie der modernen Sprache und Poesie Italiens. Auf dem Schlachtfelde von Ravenna hatten sich 1512 Ariosto und Leo X. zuletzt gesehen. Mit ehrfürchtigem Staunen betrachteten die Fremden die Deckengemälde der Sistina und den starren, gewaltigen Michel Angelo, der selbst mit einem Leonardo da Vinci in heftigem Streit zusammengerieth. Rafael entzückte Alle durch seine Werke und seine Persönlichkeit. Es war als ob dieser für Leo X., jener für Julius II. wie geschaffen gewesen wäre. Unter den römischen Architekten glänzte vor allen der alte Bramante von Urbino und Baldassare Peruzzi aus Siena. Jener starb 1514, dieser aber erreichte eben die Höhe seines Ruhmes. Aus Siena war auch der berühmte Holzschneider Giovanni Barile nach Rom gekommen, der von 1514 bis 1521 Thüren und Fenster der päpstlichen Zimmer kunstreich ausführte. Agostino Chigi konnte auf seine Landsleute stolz sein; er nahm sich ihrer auf das freundlichste an, empfahl sie und begünstigte sie und erfreute sich ihrer Erfolge. Auf seine Aufforderung geschah es, dass auch sein besonderer Liebling, dass auch Soddoma im Anfange des Jahres 1514 noch einmal in die Tiberstadt zurückkehrte. Er durfte sich von dem Rom Leos X. viel angenehmere Hoffnungen machen, als von demjenigen Julius II.

Baldassare Peruzzi hatte 1512 den Bau der Villa Chigi dicht am rechten Tiberufer vollendet und ihre Ausschmückung im Innern bereits begonnen. Sie trägt heute den Namen Farnesina, aber ihre durchaus veränderte Umgebung hat ihren ursprünglichen Reiz beeinträchtigt. Sie lag ehedem fast vollkommen frei und isolirt inmitten zwischen gepflegten Gärten und einer malerischen Wildniss. Ihr gegenüber jenseits dem Tiber dort auf dem Marsfelde baute eben die Frührenaissance ihre ersten Kirchen und Paläste. Stromabwärts, durch die alte Septimianische Mauer von ihr getrennt, lag das Trasteverinische

Rom. Eine ziemlich weite Entfernung schied sie stromaufwärts von der ummauerten Leostadt, wo sich der neue Vatican und der neue Sanct Peter eben erst erhob und wo von der Farnesina aus nur das Hospidale Santo Spirito in Saxia in die Augen fiel, das Innocenz III. erbaut und Sixtus IV. durch Baccio Pintelli hergestellt und erweitert hatte. Zwischen Leostadt und Trastevere aber zog sich das Hügelgelände des Janiculus und eine schmale Ebene am Tiber hin, wo es in Wald und Busch und Weideland kein anderes Gebäude gab als dort an der Bergeshalde das einsame stille Kloster von S. Onofrio. Hier auf diesem Gebiete im Angesichte der Stadt, dem Verkehr mit den Machthabern und dem Volke nahe, war zugleich die ungestörteste, ruhigste Abgeschlossenheit einer Villeggiatura möglich. Die Villa, die nun Peruzzi in einer romantischen Einöde und doch mitten in der ewigen Weltstadt baute, konnte beides, Palast und Landhaus, sein. Der Baumeister verstand den Charakter von beidem in seinem Werke überraschend und einfach zu lösen. Mit einheitlichen Motiven und ohne jede Aufhebung der Symmetrie ist das Haus errichtet. Freie An- und Zuthaten, landwirthschaftliche Gebäude, der altübliche Thurm, offene Hallen auch im Obergeschoss: Alles, was sonst einer Villa so eigen oder nöthig ist, durfte hier als fremdartig oder überflüssig fehlen. Architektonische Launen und Fantastereien, die draussen auf dem Lande, fern von aller Welt, dem Bauherrn oder Baumeister unverwehrt sind, wären hier eine Narrheit gewesen. Und dennoch besass das Gebäude alle wesentlichen Eigenschaften einer Villa: ohne allen Bezug auf Markt oder Strasse gedacht, stand es da frei wie ein Baum im Felde. Zwei Flügel schliessen eine hohe luftige Halle des Erdgeschosses ein, welche so schicklich als einfach vornehm Wohnung und Garten verbindet, Offenes und Geschlossenes vermittelt. Zimmer und Säle im Innern haben die verschiedensten Formen im Rund und Viereck und doch alle ein schönes Verhältniss. Ganz schlichte, feine, wenig hervortretende dorische Pilaster an beiden Stockwerken, dann oben unter dem Dach ein Fries von festontragenden Putten geben

dem Aeusseren seinen bescheidenen Schmuck. Das Material ist anspruchslos. Aus guten Backsteinen besteht das Mauerwerk, die Ornamente ans Peperin. Der edle Organismus des Ganzen kann nicht treffender charakterisirt werden als durch die Worte Vasaris: es scheint — sagt er — nicht von Manrern errichtet, sondern von der Natur selbst hervorgebracht zu sein: non murato ma veramente nato. Peruzzi strebte auch nach dem Ruhme eines guten Malers, aber wirklich Vorzügliches hat er doch nur in der architektonischen Decorative geleistet. Die Deckeneintheilung, die er unten in einem Saale der Farnesina gemacht hat, erregte selbst Tizians Erstaunen, der die täuschende Malerei in der That für Stuckarbeit hielt. Im oberen Geschoss verwandelte er die Wände eines grossen Gemaches durch seinen Pinsel wieder in Säulenhallen und liess das getäuschte Auge durch sie hindurch auf ferne weite Gegenden, auf Berg und Thal mit Gebäuden und Ortschaften schauen.

Allein den schönsten malerischen Schmuck sollte die Villa durch Soddoma, durch Rafael und die Rafaelische Schule erhalten. Der letzteren sind sämmtliche unteren Räume vorbehalten gewesen, der erstere aber wurde zur Verzierung des Obergeschosses berufen. 1514 malte Rafael nach Philostrats Erzählung vom Cyklopen die berühmte Galathea. Wahrscheinlich genau zur selben Zeit war Soddoma oben im Palaste thätig. Ueber den Kamin im grossen Südsaale des ersten Stockes entwarf er die Colossalfigur des Hephästus, der auf seinem Ambos Pfeile schmiedet. Es lag in Agostino Chigis Geschmack, alle Götter und Musen in den Dienst Amors treten zu lassen, dem er sich selbst mit Leib nnd Seele widmete. Auf den Wänden seines Schlafgemaches musste ihm Soddoma die Familie des Darius vor Alexanders d. Gr. Hochzeit mit Roxane vergegenwärtigen. Die Erhebung der osmanischen Macht, der Aufschwung des Halbmondes in Asien, Afrika und Europa fiel in die Epoche der Renaissance. Das Mittelalter und die spätere katholische Reaction fanden ihre Ideale in Carl dem Grossen und in den Helden seiner Tafelrunde, oder in Gottfried von Bouillon nnd in den Kreuzzügen. Aber auf

der Schwelle beider Zeiten, in dem Momente der Renaissance, wo man antik heidnisch empfand, wo um der Auffindung griechischer Schriften willen und nicht wegen Eroberung des heiligen Grabes Navagero Papst Leo X. zu einem Türkenkrieg aufforderte: in einer solchen Epoche wurden die christlichen Heroen durch Alexander d. Gr. verdrängt. Und war er nicht auch grösser als jene alle? Hatte nicht er den verhängnissvollen, immer verderbendrohenden Orient bis an den fernen Ganges erobert? Die Renaissance sympathisirte mit dem königlichen Heldenjüngling, der von dem grössten Philosophen erzogen war, der am Homer sich begeisterte, der dem Dionysos und der Aphrodite leidenschaftlich huldigte. Soddoma stellte Alexander dar, man möchte sagen vor dem Frauenhaus, vor dem Harem eines grossen asiatischen Sultans, wie vor ihm zu seinen Füssen die Familie des Darius flehend auf den Knieen liegt und seine Entscheidung in Demuth erwartet. Eine edelwürdige Matrone ist die Mutter des Darius. Um sie herum die Frauen, strahlend in Jugendschönheit; welch wunderbar sanfter, hinreissender Liebreiz liegt in diesen drei Köpfen! Ganz Huld und Milde aber steht der jugendliche Sieger da, herrlich wie ein Held Ariosts, schwärmerisch, weich, sentimental wie gewisse Ideale moderner Romandichtung. Alexander d. Gr. ist der galante Ritter. Der abendländische Held macht die Frauen nicht zu Sclaven, er vergöttert sie durch seine Liebe. Der Macedonier wählt sich die schönste Perle des Orientes aus; Roxane wird seine Gemahlin und damit die Theilhaberin an seiner Macht und Grösse. Dies nun schildert Soddomas zweites Wandgemälde.

Die Renaissance hatte eine glühende Sehnsucht, die antike Malerei wieder herzustellen. Aus Reliefs und Beschreibungen wollte sie sich einen Begriff und eine Vorstellung davon verschaffen. Und nicht nur die Malerei der Alten im Allgemeinen, sondern ganz bestimmte Bilder sollten der Welt zurückgegeben werden. Alessandro Botticelli malte genau nach Lucians Schilderung die Allegorie der Verleumdung, die Apelles erfunden und componirt hatte. Leser desselben Lucian reizte ganz

besonders die Beschreibung eines Bildes, auf dem der Maler Aëtion die Hochzeit Alexanders d. Gr. und der Roxane dargestellt, und womit er sich grossen Ruhm und das Glück seines Lebens erworben hatte. Da sie nun meinten, das Gelesene wirklich vor Augen zu sehen, so waren sie auch überzeugt, dass ein Künstler eben darnach das Werk ganz getreu wiedergeben könnte. Rafael und Soddoma haben sich beide an diese Aufgabe gemacht: jener zeichnete nach Lucians Worten fast mit archäologischer Gewissenhaftigkeit; dieser aber verfuhr freier, insofern er nicht Einzelnes neben Einzelnes reihte, sondern das Ganze in seinem innersten Wesen erfasste und davon begeistert eine lebensvolle Einheit schuf. Rafaels Rothstiftzeichnung befindet sich in der Sammlung des Erzherzogs Carl in Wien. Das darnach ausgeführte kleine Fresco im Palazzo Borghese in Rom ist dem Perin del Vaga zugeschrieben worden. Das Brautgemach ist bei Soddoma so schön, als sich nur die Renaissance die Antike denken konnte. Wir sehen die lange Hinterwand und die schmale Seitenwand sehr fein architektonisch gegliedert und mit eingelegten Marmorreliefs verziert. Durch jene lässt eine offene Pforte die stattliche Säulenhalle des Hofes erblicken, während rechts an der Kleinseite der Hauptzugang von draussen herein ist. In der Mitte steht das breite Ehebett: vier korinthische Säulen an seinen vier Ecken mit Architrav, Fries und Gesims tragen baldachinartig die Decke über dem Lager, zwischen sich selbst aber reiche schwere Teppiche, welche vor- oder zurückgezogen werden können. Der Fries und die hohen Basen der Säulen, sowie das Bettgestell selbst: Alles ist mit artigen Reliefs geziert, mit Liebesgöttinnen und Amoretten, mit Seejungfranen und Tritonen. Eben hat sich, den Geliebten zu empfangen, die Braut gebadet, gesalbt und geschmückt, und die Dienerinnen, welche dabei zur Hand waren, sind im Weggehen begriffen. Eine ganz links trägt die grosse silberne Schüssel fort. Eine zweite mit dem schlanken Gefäss auf dem Haupt gleicht einer graziösen Kanephore; sie hat nns auch den Rücken schon zugekehrt, allein verstohlen, neckisch lächelnd wendet sie noch ein-

mal ihr Angesicht nach der schönen Herrin um. Die dritte Magd, eine Negerin, schaut hinter dem Behang zwischen den Säulen des Bettes sinnlich lüstern zu uns hervor. Auf den vorderen Rand des Lagers hat sich die reizend schöne und lieblich holde Roxane niedergesetzt, mit dem ausgestreckten rechten Arm stützt sie sich auf das Bett, mit der linken Hand hat sie das einzige weite Gewand, das sie nur leise lose umhüllt, von den Füssen weg nach dem Schoose heraufgezogen, damit unten die beiden Amoretten die Sandalen lösen können. Wie drollig ernsthaft angestrengt der eine den Schuh auszieht: er ist ganz wichtiger Diensteifer. Der andere dagegen knüpft an den zurückgezogenen linken Fuss behaglich erst die Bänder auf und schaut dabei schelmisch schmunzelnd zu jener Kanephore auf, die sich umwendend noch einmal an dem Anblick ihrer Herrin weidet. — Und schon ist der königliche Bräutigam heran und hereingekommen: eine wundervolle Gestalt, den weiten Mantel mit der Linken an der Hüfte zusammenhaltend, das schwärmerische Haupt mit den langen Locken ein wenig geneigt, bietet er seine Krone der Geliebten dar. Sie aber schlägt ihre Augen nieder, ihre Seele geräth in Bewegung, und nur ihr Körper bleibt wie von einem Zauber gebannt unverändert in der Haltung und Stellung, die ihm Empfindungen vergangener Momente gaben. In der heiter kecken Gesellschaft der Dienerinnen noch im letzten Augenblicke kindlich übermüthig in sehnsüchtigem Erwarten, und gleichzeitig beunruhigt von stillem Bangen und Begehren, wird die herrliche Jungfrau jetzt im Angesichte des liebeerfüllten Heldenjünglings lauter Angst und Scheu, Demuth und holde Scham. Alles offenbaren uns diese Gestalten, diese ausdrucksvollen Gesichter. Aber der feinsinnige poetische Künstler redet zu uns auch im Symbol. Das Gewand, das auf der einen Seite von Roxanes Brust herabgeglitten ist, hält auf der andern einen Amor noch hastig fest und zurück; und dieser Amor allein von allen ist selbst verhüllt; er ist selbst erschrocken, und in ernster Erregung blickt er auf den königlichen Bräutigam. Geistreicher und angemessener ist niemals künstlerische Symbolik gewesen. Hinter

Alexander d. Gr., dem Zimmereingange nahe, steht Hephaestion schön wie Apollo an Haupt und Gestalt; der Mantel, der auf den Schultern hängt und nur an der linken Seite zusammengefasst ist, lässt fast ganz den nackten Körper sehen. Es liegt etwas von Antinoos zweideutig weicher Melancholie in dem Ausdruck seines Gesichtes, wie er vor sich den Welteroberer betrachtet, der der Frauenschönheit und Liebe seine Krone beut. Von hinten her legt ihm ruhig Hymenaeos seine linke Hand auf die Schulter, während er mit der anderen die Hochzeitsfackel emporhält. Von dieser so sonderbaren, durchaus klassisch empfundenen und behandelten Gruppe zieht den Beschauer der Amoretten loses Spiel hinweg. Sie füllen den Raum überall. Sie bedienen und behüten Roxane, sie führen und geleiten Alexander d. Gr. Einer hat ihn herangebracht; jetzt, wo der König zaudernd stockt, zieht und zerrt er an ihm, dass er vorwärts komme. Ein anderer hinter dem König, in seiner Bewegung aufgehalten, kniet jetzt am Boden und hält ein Waffenstück über seinem Kopf. Der Haupttross der Amoretten ist die Stiege heraufgepoltert und purzelt nun zum Gemach herein. Die Verwirrung, die hier die Braut, den Bräutigam selbst ergriffen hat, wirkt auch auf sie, der vorderste lauscht kauernd verlegen vorwärts; zweie, die einen dritten auf des Königs Schild tragen, kommen aus dem Schritt und lassen ihn herabfallen, der grosse Helm ist von seinem Köpfchen herunter weit fortgerollt. Der letzte, der sich in ein schwer Stück Harnisch gesteckt hatte, schleppt sich eben erst die oberste Stufe herauf. Reizvoller konnte der Moment verwirrender Aufregung Neuvermählter in ihrem Brautgemache unmöglich geschildert werden. Allein wenn auch die eine Hälfte der Liebesgötter in bestürzter Auflösung ist, die andere Schaar oben in der Höhe führt um so leidenschaftlicher und energischer den Kampf. Links aus der Decke herab dort über der weggehenden Dienerin schiesst einer hastig Pfeil auf Pfeil. Die Amoretten, welche über dem Baldachin des Ehebettes eine reiche Draperie in die Höhe halten, verhüllen sich wohl spassig schüchtern in deren Falten, als ob sie an der lieb-

reizenden Verlegenheit der Braut unten Theil nähmen, aber sie schauen doch auch vergnüglich und schelmisch lüstern nach den anderen Liebesgöttern, als ob sie viel lieber mit ihnen herumfliegen und herumschiessen möchten. Einer auf dem Eck reicht einem der Schützen Pfeile dar. Sie brauchen Waffen in Menge; der kriegerischen Schaar bringt im Fluge ein Amor einen ganzen Köcher voll neuer Geschosse. Köstlich ist das Paar, das mit dem Schwerte des Welteroberers in die Höhe zu den Kämpfern geflogen ist. Wehr und Waffen hat der Held verloren, der sich der Liebe Dienst ergibt. Allein draussen in der Welt gehen doch die Dinge ihren Lauf. Der Maler lässt sie uns auf schmalem, aber bedeutsamem Raume rechts in seinem Bilde sehen. Wir blicken ins Freie auf Landschaft und Stadt, und überall gewahren wir hier Krieger in gewappnetem Zug oder in vollem Gefechte. Dem Zauber jungfräulicher Schönheit erliegt auch der Welteroberer, und seine Rüstung und Waffen werden Amors Spolia opima, aber in des Helden Leben ist die Liebe doch nur ein Moment.

Auffassung und Composition in Soddomas Wandgemälde kann nicht genug bewundert werden. Der denkbar flüchtigste Act, die überraschende, verwirrende, bestürzende erste Begegnung des Bräutigams und der Braut im Schlafgemach ist der Hauptvorwurf des Künstlers. Der Beschauer nimmt mit voller Seele an der entzückenden Aufregung der Liebenden Theil; der verduzte Wirrwarr der Amoretten am Boden erfasst auch ihn, die Pfeile der leidenschaftlichen Amoretten aus der Höhe treffen auch ihn; und mitten im Sturm und Wirbel widerstrebender Gefühle ahnt er die Wonneschauer des kommenden Augenblicks, den kein Dichter zu schildern, kein Maler zu malen vermag. — Die drei Dienerinnen zur Linken, jede anders und jede so sprechend charakterisirt, versetzen uns in die Zeit, die dem Hauptmoment voranging: wir beobachten, mit welcher naiv eiteln Liebenswürdigkeit die Braut für ihren Bräutigam sich schmückt, wir hören noch die bald ernsten, bald scherzenden Mahnungen der Dienerinnen, wir errathen die schelmischen Scenen, die hier vorkamen, und be-

greifen und fühlen nun erst recht die anmuthig reizende Verlegenheit in der Seele der Jungfrau. Indem aber die Mägde noch nicht verschwunden sind und Alexander schon vor uns steht, errathen wir nicht blos die Sorgfalt, mit der die Geliebte sich schmückte, sondern auch die Hast und Unruhe, mit der der Jüngling zu ihr hineilte. Enthüllt uns nun dergestalt die linke Seite des Bildes auf das Anmuthigste und Heiterste die Geheimnisse des Frauengemaches, so führt uns auf der anderen Seite der ins Freie gehende Blick auf die ernste Heldenbahn des Jünglings. Der Künstler wählt den prägnantesten Augenblick, der am Vergangenen noch hängt, der in die Zukunft uns drängt, und offenbart uns zugleich das innerste und tiefste Wesen der Hauptpersonen.

An Genialität des Gedankens hat sich Soddoma über Lucians Beschreibung und vielleicht auch über Aëtions Gemälde erhoben. Lucian erzählt nichts von den drei Dienerinnen; sie sind Soddomas geistreiche Erfindung. Lucian erkennt in den Amoretten, die mit den Waffen des Heldenkönigs spielend scherzen, eine Andeutung des Malers, dass der Krieger auch in der Liebe seines Waffenhandwerkes nicht vergesse. Wie ganz anders wusste uns Soddoma davon zu überzeugen, und wie ganz anders fasste er den Sinn jener Amoretten! Lucian lässt den kleinen Liebesgott in den grossen Harnisch schlüpfen, um die anderen wie aus einem Hinterhalt zu erschrecken. Bei Soddoma kommt er vielmehr als der letzte hinter den anderen hergekeucht, was viel natürlicher und viel humoristischer ist. Von Amoretten, die oben in der Höhe fliegen und Geschosse niedersenden, weiss Lucian gar nichts. Bei ihm hebt ein Amor den Schleier von Roxanes Haupte. Unendlich feinsinniger und zartfühlender lässt ihn Soddoma vielmehr das Gewand der verlegenen holderröthenden Braut über der Brust zusammenhalten. Lucian kennt nur einen Amor, der sehr „dienstfertig" die Sandale abzieht. Soddoma nimmt diesen köstlichen Zug, den Rafael übersah, sehr geschickt auf, aber fügt noch einen zweiten Amor am andern Fusse bei, den er mit seinen Dienerinnen in Zusammenhang bringt.

Die geistreiche Symbolik der Liebesgötter, wie sie das unausgesprochene Wort, das Geheimniss der Seele, den Widerstreit der Empfindungen ausdrücken, hat Soddoma in vollkommen einziger Weise verstanden und mit so durch und durch klassischem Gefühle angewandt, dass nur die Wandgemälde von Pompeji Aehnliches und Gleiches enthalten. Rafael und seine Schüler erreichen ihn auf diesem Gebiete in Erfindung und Originalität doch nicht. Hier ist er wirklich zugleich naiv und feinsinnig wie die Antiken, und so bringt er ein Werk zu Stande, das einzig und allein in der gesammten Malerei des fünfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts mit den später entdeckten antiken Fresken verglichen werden kann. Bei seiner tiefpoetischen Empfindung, bei seiner, den Alten wahrhaft congenialen Auffassung bedauern wir um so mehr, dass der sonderbare Mann keine Ausdauer im Fleisse, keine Gewissenhaftigkeit in der Ausführung besass. Seine Gestalten und besonders die Köpfe zeigen ein Verständniss der Charaktere und ein Gefühl für Formenschönheit, das selbst in der Glanzepoche italienischer Kunst Staunen erregt. Roxane ist in der That die kostbarste Perle: sie ist unsagbar lieblich und schön, und dabei ist der Ausdruck ihrer momentanen Stimmung die Wahrheit, die Natur, das Leben selbst. Die Malerei jedoch ist oberflächlich, flüchtig, keck und verwegen. Bei der „Familie des Darius“ bemerkt man, wie durchaus ungleichartig die linke und rechte Hälfte dieses Gemäldes behandelt sind. Dort herrscht ein wirklich auffallender Fleiss, eine liebevolle Genauigkeit; hier dagegen verräth sich nichts als das leichtsinnige Streben des Künstlers, so rasch als möglich mit seiner Arbeit zu Stande zu kommen und fertig zu werden. Leonardo da Vinci hat gewiss die Bilder gesehen: er muss entsetzt gewesen sein, dass ein so talentvoller Schüler da und dort so dürftig modellirte und so unverzeihlich nachlässig in der Technik verfuhr. An vielen Stellen kommt man auf den Gedanken, das ganze Bild sei wieder eine Improvisation des Meisters auf frischen Kalk. Und einen genauen Carton hatte er allerdings auch hier nicht zu Grunde gelegt. Nur die Umrisse einzelner

Figuren, ja nur gewisse Partien ritzte sich Soddoma vor, aber ohne sich bei der Ausführung überall und mit Strenge daran zu halten. Wie ganz anders hat da Rafael gearbeitet! Seine wundervollen Schöpfungen in der Farnesina sind weltbekannt. Allein um gegen Soddoma gerecht zu sein, dürfen wir auch die Mängel seines grossen Rivalen nicht übersehen.

Rafaels Galathea hat doch etwas Derbes und Hartes und sogar manchen Zeichenfehler. In den Darstellungen aus der Amor- und Psychefabel, die nach Apulejus goldenem Esel gemacht wurden, imponirt „die einfache Grossheit, womit der Gedanke zur Anschauung gebracht wird“, ebenso die Schönheit der Composition und der Linien. Die Ausführung rührt von seinen Schülern her, und Vasari vermisste mit Recht die süsse Anmuth des Meisters. Das Nackte macht durchweg einen unerquicklichen Eindruck; es ist durchaus ohne „morbidezza“. Giulio Romano hat dann selbstständig grössere und kleinere Friese unter den Decken entworfen und ausgeführt: Apollo mit den Musen, Marsyas Schindung, Zeus und seine Liebesabenteuer. In dem grossen Sale, wo Soddomas Hephästion sich befindet, malte er auf einen breiten Fries ein Stück Urgeschichte, nicht nach dem alten Testamente und wie sie gang und gäbe geworden war, sondern wie sie Agostino Chigi am meisten gefiel: die Deukalionische Fluth, Deukalion und Pyrrha, Apollo und Daphne, Adonis, Diana und Endymion, die Geschichten des Meleager und des Pelops.

Agostino Chigi hatte seine Villa in ein Heiligthum der Aphrodite und des Eros verwandelt. Was die vollendete Kunst Italiens an Geist und Grazie, an Bildung und Geschmack besass, das Alles stand ihm dabei zu Dienste. Während dort in der Leostadt der grossartigste und erhabenste Tempel der Christenheit gebaut wurde, wurde nicht weit davon in der stillen reizenden Wildniss am Tiber dem klassischen Heidenthum, der antiken sinnlichen Lust und Schönheit eine Stätte geweiht. Hier feierte Agostino Chigi seine glänzenden Feste. Hier vollzog er seine Vermählung, und unter den Gästen erschien von zwölf Cardinälen begleitet Papst Leo X. Er hat die Verlobten selbst

getraut und ihren Erstgeborenen aus der Taufe gehoben. Als Agostino sein Testament machte, unterschrieb Leo X. das Document, und eine Anzahl Cardinäle waren als Zeugen zugegen. Bei dieser Gelegenheit gab es ein herrliches Bankett. Der klassisch gebildete und klassisch gesinnte Bankier lebte wie die Schlemmer der römischen Kaiserzeit. Lebendige Fische waren von Spanien, von Frankreich her und selbst von den Gestaden des Bosporus besorgt worden. In einer Loggia, die unten am Tiber in einer Nacht entstanden und für das Fest hergerichtet war, wurde gespeist. Die Diener nahmen nach jedem Gange die silbernen und goldenen Gefässe, von denen gegessen war, und warfen sie in den Fluss, wo dann freilich ein ausgespanntes Netz dafür sorgte, dass sie dem reichen Manne doch nicht verloren gingen.

Wnnderbaro Zeit, wo schon aus der Mitte Deutschlands die Reformation welterschütternd ihr Haupt erhob, nnd die ganze katholische Christenheit, Papst und Cardinäle und Mönche noch unbesorgt und unbefangen den Taumelbecher irdischer Lust am Munde hielten! Wie hatte sich Rom ein Jahrhundert später verändert, als droben zwischen Villa Chigi und dem Vatikan in der schlichten Halle von Sant Onofrio Domenichino seine frommen Bilder mit den asketischen Unterschriften malte! Da vernehmen wir die Klage des heiligen Hieronymus, dass er selbst unter Dornen, Disteln nnd Scorpionen Roms süsse Lust und schöne Frauen nicht vergessen kann; oder wir sehen und lesen, dass er vor Gottes Throne von den Engeln im Himmel gegeisselt wird, weil er sich zwar einen Christen nennt, aber nicht in Christus, sondern in Cicero lebt. Wohl haben die furchtbaren Päpste der katholischen Reaction auf Obelisken das Kreuz, auf Imperatorensäulen die Apostel Petrus und Paulus gestellt, wohl haben sie überall auf jedem Reste der antiken Welt das Symbol des Christenthums wie einen Sclavenstempel aufgeprägt: aber sie wurden ebenso wenig Herr über „Cicero“ nnd Roms schöne Frauen, als über die deutsche Reformation.

Wenn Voltaire Recht hätte, dass die vollkommene Frei-

heit des Wortes und die Ausschweifung in den Sitten stets im umgekehrten Verhältniss stehen, so wäre das in Rede und Bild ganz einzig offene und naive Zeitalter Leos X. auch ganz einzig moralisch zu nennen. Von 1505 bis 1516 hat Ludovico Ariosto seinen Orlando Furioso gedichtet. Leo X. erfreute sich an des Cardinals Bibbiena Calandra und an Macchiavellis Mandragola. Sein Secretär Bembo verfasste damals jene lateinischen Schriften, die noch ungleich mehr durch ihren Inhalt als durch ihre Form klassisch sind. Pier Francesco Giambullari veröffentlichte seine Canti carnascialleschi und Fierenzuola sowie Francesco Maria Molza liessen der sinnlichen Ausgelassenheit alle Zügel schiessen. Und eben trat in Rom Pietro Aretino auf. Eine ächte Bankertnatur, wie sie Shakespeare schildert. Körperlich und geistig vortrefflich ausgestattet, voll Kraft und Schönheit, geistreich, talentvoll, masslos frech und verwegen, eine halt- und ruhelose isolirte Existenz, die rücksichtslos sich Alles herausnimmt und um des lieben Ich willen auch wieder scham- und sittenlos jeden Augenblick sich selber wegwirft! In Arezzo von einem Edelmanne unehelich erzengt, kam er nach Perugia „in den Garten wo seine erste Jugend blühte“. Hier erwarb er sich als Buchbinder eine Art literarischer Kenntniss und durch schlechte Streiche einen schlechten Ruf. Um das Jahr 1513, als er etwa 21 Jahr alt war, ging er nach Rom, „zu Fuss und ohne anderes Gepäck als das, was er auf seinem Leibe trug.“ An Agostino Chigi, der sich auf Talente jeder Art verstand, fand Aretino eine Stütze. Es ist möglich, dass er anfangs in dessen Druckerei beschäftigt war, aber sehr bald kam er zur Geltung in der Gesellschaft, wurde er von Leo X. in Dienst genommen und gut bezahlt, und spielte dann eine Hauptrolle in den vornehmen und geistreichen Cirkeln. Von Schriftstellern gab es keinen, dem er sich nicht für gewachsen hielt; unter Künstlern erregte er durch sein treffendes Urtheil und seinen Geschmack Aufsehen; mit den Stutzern und Lebemännern wetteiferte er in Eleganz und Liebesabenteuern. Seine Gönner berauschte er durch massloses und doch höchst geschicktes Loben und Schmeicheln, aller Welt

aber imponirte er durch schamlosen Hohn und Spott über alle göttlichen und menschlichen Dinge, was in der Geschichte wiederholt für das untrüglichste Zeichen starker Geister gegolten hat. Das grosse Geheimniss der Charlatanerie, durch Hoffnung und Furcht auf die Menschen zu wirken, ist im letzten Grunde auch das ganze Geheimniss der Macht gewesen, die Pietro Aretino ausgeübt hat. Im Hause Agostino Chigis lernte er Soddoma kennen und schloss sich an den talentvollen, sinnlich leidenschaftlichen, phantastischen Künstler mit herzlicher Freundschaft an.

Soddoma hatte eben in den Fresken der Farnesina Alles übertroffen, was er bis dahin geleistet hatte, und gleichzeitig etwas Einziges und Bedeutendes in der Kunst überhaupt geleistet. Auch Leo X. fand Wohlgefallen an dem Maler, der ihm durch Chigi vorgestellt und empfohlen wurde. Soddoma aber malte Seiner Heiligkeit eine Lucrezia, die sich den Dolch in den Busen stösst. Es war ein Gegenstand, den die Renaissance sehr liebte; auch Rafael hat ihn damals behandelt.

Gerade weil man die vollste Freude am sinnlichen Genusse hatte, verehrte man auch die Strenge klassischer Tugend; jeder wünschte sich wohl eine so wunderschöne und so unglaublich treue Frau, und mancher hätte ihr in die Hand fallen, ihr den Dolch entreissen, sie für rein und engelhaft erklären, ihr alle seine Liebe widmen mögen — aber sie tödtete sich. Auch in den Blütheepochen der Kunst ist das stoffliche Interesse ausserordentlich gross. Leo X. nahm die Lucrezia huldvoll entgegen. Er ernannte den Künstler zum Ritter. Das war eine Auszeichnung, die dem Manne, der vor allen Dingen im Leben und in der Gesellschaft etwas vorstellen und sein wollte, höchst erwünscht kam, und auf die er sich nicht wenig zu gute that.

Ein grosses politisches nationales Dasein war den Italienern versagt. Religiöse Kämpfe und Interessen gab es nicht: zu allen Zeiten verhielten sich die Italiener ziemlich lau und indifferent dagegen, oder es musste sich dabei um sehr materielle Vortheile und Verdienste handeln. Der Genius der Nation gab sich der Kunst und Wissenschaft hin, und erst

sehr spät hat Graf Leopardi erkannt, dass diese doch immer nur ein Surrogat für ein Leben der That, für politische Freiheit und nationale Grösse bilden können. In diesem Sinne steht die deutsche Reformation ganz unendlich über der italienischen Renaissance. Aber man hüte sich, die Moral des Einzelnen so obenhin zu beurtheilen und zu verdammen. Michel Angelo ist ein so sittenreiner und edler Stoiker, wie ihn das ganze Alterthum nicht kannte und selbst das Christenthum vielleicht nicht zum zweiten Male besitzt. Die Entwickelung seiner Persönlichkeit und seiner Kunst behandelt er wie eine ethische heilige Aufgabe und Pflicht. Nicht den Sinnen will er schmeicheln, er dient nur dem Geiste und der Kraft, nur der ewigen Wahrheit. Darum ist es sehr bezeichnend, dass das schönste Mannesideal, das jemals geahnt und gemalt wurde, jener Adam in der Sistina ist, wo er vom Geiste Gottes durchdrungen wird. Die schönste Frau, die in der ganzen Kunst ihres Gleichen nicht hat, ist wieder Michel Angelos Schöpfung. Es ist Eva, aber vor ihrer Vertreibung aus dem Paradiese, in dem Momente, wo die verhängnissvolle Verführung eintritt. Denn von da an wird ja Kampf und Arbeit, Krankheit und Siechthum bis zum Tode das Loos der Menschheit. Im Schweisse ihres Angesichts soll sie die Erde bebauen und mit Furcht und Zittern die verlorene Seligkeit sich wieder schaffen. Im Gegensatz zu Michel Angelo geht Rafael durchs Leben, indem er ganz ihre Schönheit und ihre Lust geniesst und doch nie die ideale Welt in seinem Innern verliert: ungetrübt strahlt der Abglanz des Göttlichen und Ewigen in seiner Seele wieder. Uns Deutschen scheint der Leichtsinn nicht recht zu Gesichte zu stehen; wenn wir galant sein wollen, stümpern wir dem Vorbild der südlichen romanischen Völker oder den Franzosen nach. Weit gefälliger noch als die Grandezza der Spanier, als die Courtoisie der Franzosen verbindet sich die leichte Grazie der Italiener mit dem heiteren, geistreichen Lebensgenusse in Liebe und Lust. Essen und Trinken wird nie zu nordischer Völlerei; die Kleidung zeigt immer Würde und Geschmack; der Umgang mit Frauen hat zugleich Leidenschaft

und Anmuth, und selbst die irdische Venus hört doch niemals auf, eine Göttin zu sein. Die Form vergeistigt und veredelt Alles: keine Zeit aber verstand sich besser darauf, als die Epoche Leos X. Und so mag man denn versuchen, den Hof dieses Papstes und den Kreis Agostino Chigis in seiner Einbildungskraft wieder wirklich werden zu lassen. Jener Papst und dieser Bankier sind Virtuosen des Genusses. Eine Zeit lang erscheint der Genius Italiens in diesen Zauberkreis gebannt. Auch Soddoma stand ihm in den glücklichsten Jahren seines Lebens nahe. Wie gefiel er sich dort in der Pracht und Lust! Man meint ihn noch vor sich zu sehen, wie er damals durch Roms Strassen stolzirte: über dem Wamms von Brokat den reichen goldgestickten Mantel, um den Hals die goldene Ritterkette, das feine schöne Gesicht glatt rasirt und über den langen dunkeln Locken die kokett herabhängende Kaputze. Sein Gönner Agostino, seine Landsleute Peruzzi und Giovanni Barile, sein Freund Aretino lebten lustige Tage mit ihm. An Neid fehlte es ihm freilich nicht, am wenigsten in den Künstlerkreisen niederen Ranges, die sich als Schulen Michel Angelos und Rafaels aufthaten. Es ist als klänge ihr gehässiger Aerger noch nach Jahrzehnten aus Vasaris Worten heraus. Man fand es unverzeihlich, dass Leo X. und Chigi Soddomas Gönner waren, und man erklärte ihre Freude an dem Sonderling von Künstler nicht gerade aus ihren besten Eigenschaften. Als Soddoma, sagt Vasari, in den Ritterstand erhoben war, da meinte er wahrhaftig, er sei ein grosser Herr geworden und brauche fortan nicht mehr zu malen und zu arbeiten. So oft Vasari ihn auch in seinen Leistungen anerkennen muss, in seinem Charakter sieht er nichts als alberne Phantastik oder wahrhaft bestialische Ausschweifung, und in seinem Benehmen nur Narrheiten, Bänkelsängermanieren oder gar Gemeinheiten. Paolo Giovio, der seit 1516 am Hofe Leos X. lebte, hat Soddoma wohl auch nur vom Hörensagen gekannt. Er berichtet aber jedenfalls, was die Ansicht der Zeitgenossen in Rom über ihn war. Vollständig haltlos und bis zum Unsinnigen überstürzt wird auch von ihm dieser

Maler genannt. „Aber wenn er,“ heisst es weiter, „sein stürmisches Gemüth der Kunst zuwendet, dann schafft er Wunderbares, dann führt seine leidenschaftliche Hand Werke aus, welche die strengste Sammlung des Geistes und eine vollkommene Ruhe der Seele athmen.“ Eine Beurtheilung von Soddomas Persönlichkeit ist sehr schwer. Wenn man sich die Schrankenlosigkeit der Sitte im Zeitalter der Renaissance, wenn man sich das damalige Rom, die Charaktere am Hofe Leos X., die Gesellschaft in der Villa Chigi vergegenwärtigt: dann ist man allerdings über die Prädikate erstaunt, mit denen Soddoma charakterisirt wird, und fühlt sich ausser Stande, sich eine Vorstellung von dem Charakter eines Mannes zu machen, der selbst in solchen Verhältnissen und unter solchen Individualitäten ein Ungewöhnliches war. Allein es ist doch höchst merkwürdig, dass bei einer so rückhaltslos offenen Natur, die sich durchaus gehen liess, die nur dem inneren Drange oder Instinkte und niemals einem berechneten reflectiven Willen folgte, dass bei einer solchen Natur, deren ganzes Dasein vor Aller Augen klar wie das Tageslicht dalag, immer nur allgemein und obenhin geurtheilt und niemals eine bestimmte Thatsache zum Beweise angeführt worden ist. Wir verfolgen jede Spur und jede Kunde von seinem Leben, und niemals erfahren wir eine Handlung, die ihm zur Unehre, zum moralischen Vorwurfe gereichen könnte. Wir kennen die Liebschaften der Päpste und Cardinäle, der Künstler und Schriftsteller, wir wissen von den galanten Abenteuern Chigis, Bembos, Aretinos: nichts von alledem wird uns in Soddomas Leben berichtet. Wir hören von den elenden Kriechereien gegen die Mächtigen und Reichen, von dem noch elenderen Neid und Hass der Künstler unter einander; Soddoma hat nie den Grossen geschmeichelt und nie gegen Andere Seinesgleichen intriguirt: in allen Verhältnissen seines Lebens hat er die persönliche Freiheit über Alles gestellt, und ist seinerseits niemals einem Anderen durch Wort oder That zu nahe getreten. Er hat durch feige Unterwerfung nie sich selbst, durch gemeine Verleumdung nie einen Anderen verkleinert.

Er ist überall den Weg gegangen, der ihm beliebte: er liess sich von Niemand leiten oder hindern; aber es fiel ihm auch nie ein, sich um Andere zu bekümmern. Er war gewiss durch und durch ein Senderling, aber niemals wollte er auf Kosten anderer Leute etwas Besonderes sein. Und das verdient doch gewiss der Beachtung, dass in einer Zeit, wo man so klassisch lebte, so klassisch schrieb und klassisch malte, dass damals Soddoma niemals ein obscönes, sinnlich lüsternes Bild gezeichnet hat. Michel Angelo und Rafael ausgenommen, hat vielleicht kein anderer Künstler, als nur noch Soddoma, in jener Epoche so durchweg decente Kunstwerke geschaffen. Er hat nie etwas Gemeines und nie etwas gemein gemalt. Prüderie oder Heuchelei war das bei dem Manne gewiss nicht, der sich mit solcher rücksichtsloser Unverhülltheit im Leben gab, und bei dem Alles, was er als Maler schuf, unmittelbar aus seiner Seele kam. Frivolen Sinnenkitzel oder prickelnde Zweideutigkeit kennt seine Muse ebensowenig, als klassische Unverschämtheit, wie sie etwa Giulio Romano in jenen sechszehn Blättern an den Tag legte, die Marc Antonie stach und Arretino durch Verse erläuterte. Alles Sonderbare und Eigenartige ist räthselhaft, eben weil es sich allen Allgemein- und Gattungsbegriffen entzieht, die zwar auch nicht immer verstanden werden, aber mit denen wir uns doch wie mit Nothwendigkeiten zufrieden geben. Und wie im Leben, so ist Soddoma in der Kunst eine ganz originelle Erscheinung. Die Malerei ist ein Theil seines Ich, ein Bedürfniss seiner Seele. Seine Muse hat etwas Zartes, Vornohmes und Edles; die duftigste Poesie umgibt sie, und Formenschönheit versteht sich bei ihm gleichsam von selbst. Er besitzt eine reiche Erfindungsgabe und eine kunstfertige, geschickte, sichere Hand. Trotz alledem betrachtet er die Malerei nie anders als eine Arbeit, der man sich so bequem, so schnell, so leicht als möglich entledigen muss. Ven ernstem, zusammenhängendem, folgerichtigem und auf einen bestimmten Zweck gerichtetem Studium ist bei ihm nichts zu bemerken. Zeitgenössische Maler wie Leonarde, Pinturicchie und Perugine wirken wie zufällig auf ihn ein; auch die

Antike erfüllt und belebt seine Seele nicht anders, als wie die Luft den Körper, der sie athmet. Dauernd ist er von keinem Meister beherrscht und bestimmt oder gar in der Entfaltung seiner Originalität gehindert worden. Nur das decorativ Architektonische in seinen Wandgemälden erinnert beständig an Pinturicchio. Dass er aber seine Madonnen niemals in holdseliger, mädchenhafter Jugend und Weichheit, sondern immer mehr als eine edle, ernste, würdevolle Matrone darstellt: das mag den tiefgehenden Einfluss Leonardo da Vincis beweisen. Ohne ein Ideal im Leben, im Staate oder in der Kirche, ohne ein Ideal in der Kunst, in das er sich vertieft und dem er sich mit Begeisterung hingibt, entwickelt sich Soddoma als Maler sowohl in seinen Ideen, als in seinen Formen dennoch unaufhörlich. Diese Entwickelung aber interessirt den aufmerksamen Forscher darum nicht weniger, weil sie willenlos und unreflectirt, weil sie fast geheimnissvoll organisch wie die Entwickelung einer Pflanze ist.

In der Vermählung Alexanders d. Gr. mit der Roxane zeigt sich Soddoma zum ersten Male sowohl vollständig unabhängig vom Einflusse Leonardos und der Peruginer Schule, als von einer beschränkten und ängstlichbefangenen Auffassung der Antike. Dass die wiederholte Rederei von einer Einwirkung Rafaels albern ist, wird Jeder erkennen, der Soddomas Fresko mit Rafaels gleichzeitiger Galathea vergleicht. Nachdem Soddoma die Antike geistig durchdrungen und erfasst hatte, entfaltet sich sein Genius ganz aus sich selbst und hält sich von jeder anderen künstlerischen Art und Weise fern. Die Lucrezia, welche er für Papst Leo X. gemalt hatte, soll dieselbe sein, die im Anfange unseres Jahrhunderts in den Besitz des Hannoveraners Kästner gekommen war. Eine andere, die sich in Gegenwart des Vaters und Gatten ermordet, verfertigte er für Assuero Rettori da San Martino. Sie ist verschollen. Eine dritte endlich hat das Museum von Turin. Andere Darstellungen aus der alten Welt sind nur dem Namen nach bekannt. So ein Numitor, welcher Rhea Sylvia mit ihren Kindern verurtheilt; so eine Daphne, die in den Lorbeer verwandelt wird, und endlich Phaetons Sturz. Herr von Rumohr

besass Fragmente einer Metamorphose des Cephalus, die auf sehr feines Nesseltuch gemalt waren, und an denen die ausserordentliche Formvollendung und die wirksame Modellirung gerühmt wurden. Wohin sie gekommen sind, wissen wir nicht zu sagen. Und so hätten wir denn alle Werke mit antiken Darstellungen aufgezählt, welche von Soddomas Hand uns erhalten sind, oder von denen wir aus Schriften Kunde haben. An gewisse Gegenstände haben sich die verschiedensten Meister gemacht: jene hatten eben damals ein ganz allgemeines Interesse. Um nur das Bekannteste zu erwähnen, so componirte auch Rafael eine Lucrezia und nach Lucian die Hochzeit Alexanders des Grossen. Aus seiner Schule haben wir eine Zeichnung von Phaetons Sturz. In Deutschland, wo der moderne Styl, wo die italienische Renaissance in Architektur und Malerei um das Jahr 1513 zum Durchbruch kommt, bemerkt man dieselben antiken Sujets. Hans Holbein der Jüngere und später Lucas Cranach malten Lucretien, und jener zeichnete überdies einen Sturz Phaetons. Sein älterer Bruder Ambrosius hat nach Lucian Apelles Bild „die Verleumdung" und den sogenannten „Gallischen Herkules" entworfen, von denen in Italien die eine Sandro Botticelli gemalt und der andere von Rafael gezeichnet worden ist. Antike Triumphzüge nach Mantegnas Vorgange waren diesseits und jenseits der Alpen am meisten beliebt.

Wir haben Soddoma in Rom unter den Päpsten Julius II. und Leo X. gesehen. Wir trafen die Elite des italienischen Geistes in der ewigen Stadt und lernten in der Villa Chigi den ganzen Zauber des modernen römischen Heidenthums kennen. Es war eine Zeit unendlicher Wonne, die Keiner wieder vergass, der sie erlebte. Für Soddoma war sie ein wesentliches Moment in der Entwickelung seiner Kunst, ob gleich er in ihr einzig und allein den Vollgenuss des Daseins fühlte. Für ihn so wenig wie für jeden Andern sollte sie eine längere Daner haben oder gar zum zweiten Male zurückkehren. Sie war für ihn der Inbegriff alles Glückes, das Himmel und Erde bieten kann. An der Erinnerung daran hat er sich noch am Abend seines Lebens gelabt und erquickt. —.

Dritter Abschnitt.

Meisterwerke.

I. Soddoma und die neue sienesische Schule.

Noch ehe Soddoma seine zweite Romreise angetreten hatte, war der grosse Staatsmann Pandulfo Petrucci gestorben. Bei der Rückkehr aus den Bädern von San Filippo, wo er Heilung gegen seine asthmatischen Leiden gesucht, auf seinem Castell San Quirico nicht weit von Siena überraschte ihn 1512 der Tod. Seine Leiche wurde auf das Feierlichste in die Stadt eingeholt und dann bei den Mönchen der Osservanza beigesetzt. Der Republikaner Pacchiarotti hatte die Trauerfahne gemalt. Vor dem Palaste des todten Herrschers hielt Pier Marino von Foligno die weltliche Leichenrede, während später bei dem Hochamte der Franciskaner Maestro Giovanni sprach. Viele Fürsten und Städte hatten ihre Gesandten geschickt. Unter ihnen ist auch der Stadtschreiber Niccolo Macchiavelli gewesen, der durch seine Schriften einen immergrünen Lorbeer auf das Grab Pandulfo Petruccis legte. Fortzudauern in einer glücklichen und mächtigen Dynastie war dem Tyrannen vom Schicksal nicht vergönnt. Sein leichtsinniger und unreifer Sohn Borghese, der sich Venafros kluger Fürsorge und weisem Rathe entzog, wurde am 9. März 1515 durch einen Aufstand, den sein eigener Vetter angestiftet hatte, sammt seinen beiden Brüdern vertrieben und seiner Güter für verlustig erklärt. Der Cardinal Alfonso Petrucci ist 1517 auf Papst Leo X. Befehl von der Hand eines Negers in Rom erdrosselt worden. Der jüngste Petrucci, Namens Fabio, kam zwar 1522 wieder zur Macht und zu seinem Besitz und fand an Papst Clemens VII. eine Stütze; allein ohne Tugend, ohne Talent und Glück wurde er bereits 1524 vertrieben und ist in seinem 24. Lebensjahre als päpst-

licher Gouverneur 1529 in Spoleto gestorben. Da die Macht Pandulfos durchaus persönlicher Natur war und nur durch persönliche Tüchtigkeit geerbt und weiter geführt werden konnte, so war Siena schon 1512 mit Pandulfos Absterben wieder ein Freistaat vollständig in der alten Weise geworden. Aber die gesellschaftliche Verfassung und die Sitten, wie sie unter dem Einfluss des Herrschers sich gebildet hatten, widerstrebten dem Wesen der Republik, und die aristokratische oder monarchische Tendenz der Zeit überhaupt war fast nirgends der Ausbildung und Erhaltung von Freistaaten günstig. Mordet eure Fürsten so viel ihr wollt, schrieb Guicciardini, es wird immer neue und andere geben. Auch für Siena sollte die Stunde kommen, wo es seine Freiheit und Selbstständigkeit verlor. Dass es sich bei mannigfachen inneren Kämpfen doch noch Jahrzehnte hindurch hielt, ist merkwürdig genug.

Die fremden Künstler Luca Signorelli von Cortona, Pietro Perugino und zuletzt 1512 auch Soddomas Freund Girolamo del Genga aus Urbino hatten Siena wieder verlassen. Bernardino Pinturicchio starb am 11. December 1513 in Siena hilflos und elend, verlassen von seiner Buhlin, die ihm zwei Töchter geboren hatte und nun einem gemeinen Manne von der Strasse nachlief. In der Kirche San Vincenzo ist Pinturicchio begraben worden. Die Stelle auswärtiger Maler ersetzten jetzt geborene Sienesen: der sehr talentvolle Girolamo del Pacchia, welcher sich mit aller Leidenschaft politischen Parteikämpfen hingab, und der eifrige, immer strebsame Domenico Beccafumi, welcher wegen seiner kleinen unscheinbaren Persönlichkeit den Beinamen Meccherino oder Mecuccio erhielt und sich nur in der zurückgezogensten Einsamkeit und Stille wohl fühlte. In Florenz und Rom, unter Rafael und Michel Angelo hatten beide ihre künstlerische Ausbildung erhalten und mögen um 1512 nach ihrer Vaterstadt zurückgekehrt sein. Pacchia schloss sich an Rafael an. Beccafumi wurde der unbedingte und unermüdliche Nachfolger Michel Angelos, so dass er zuletzt am wenigsten gefällt, wo er diesen am meisten erreicht zu haben glaubt. Das älteste Werk, das von ihm bekannt ist, ist vielleicht auch sein

bestes, jedenfalls dasjenige, das uns am wohlthuendsten anspricht. Im Jahre 1512 als Altarbild gemalt, ziert es gegenwärtig die Gallerie von Siena. Wir blicken in eine freie offene Kirchenhalle. Ganz vorn an den Seiten stehen S. Benedict und S. Hieronymus. Im Innern zur Rechten kniet in Inbrunst die heilige Katharina von Siena, der gegenüber an der anderen Wand Christus am Kreuz erscheint, unter dem Johannes und Maria sich befinden. Pacchia zeichnet sich durch bestimmte Zeichnung, sowie durch den Schmelz und die Energie seiner Farbe aus. Man nimmt leicht wahr, dass Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto und namentlich Rafael seine Vorbilder waren. Originalität, Freiheit des Geistes und eine reiche, schöpferische Phantasie besitzt er nicht. Ein wahrhaft vollkommenes Werk ist auch ihm nur einmal wie ein glücklicher Wurf gelungen. Es ist das ausserordentlich schöne Bild, das noch heute auf dem Altar Bandinelli in der Kirche San Christofano in Siena seinen Platz hat. Unter prachtvollem Baldachin sitzt die Madonna mit dem Christkind auf dem Throne. Unten davor stehen links Sanct Lucas und rechts Sanct Raimund vom Orden der Camaldulenser. Der Adel und die Grossartigkeit der Gestalten, die natürliche Einfachheit der Composition und die musterhafte Ausführung machen das Bild zu einem der besten in der besten Zeit italienischer Kunst. Das waren nun die Sienesen, die jetzt als Rivalen Soddomas gelten konnten und von denen es Beccafumi auch mit aller Energie sein wollte. Baldassare Peruzzi kam als Maler nicht eben sehr in Betracht und lebte meist ausserhalb Sienas; der alte Fungai aber fand sich trotz allem guten Willen aus der Weise der alten Meisterschule nur schwer in die moderne geniale Zeit, obgleich man seine Krönung der Maria in Fonte giusta und seine Madonna mit Heiligen, die er 1512 für del Carmine malte, nicht ohne Interesse und Wohlgefallen betrachten wird. Er hatte seit 1500 doch auch Manches gelernt. Wir besinnen uns, wie Soddoma noch kurz vor seiner zweiten Romfahrt für ein hübsches Rennpferd die Façade des Palastes Bardi malte. Ihn auszustechen hatte sich dann Beccafumi sofort angeschickt,

das Aeussere des Palastes Borghesi mit Fresken zu schmücken. Wohl waren die Sienesen auf den Eifer und die Talente ihrer Stadtkinder stolz, allein sie sahen doch auch in Soddoma einen der Ihrigen. Die Vornehmen und das Volk hatten ihre Freude an dem sonderbaren, aber hinreissend liebenswürdigen Mann. Sie staunten ihn als ein Wunder an, wie jedes sichere geniale Talent, dem nicht der Zufall, sondern blosses Wollen das Gelingen verleiht, und das nicht im Schweisse seines Angesichts, sondern gleichsam spielend und durch ein Zauberwort seine Schöpfungen entstehen lässt. Die Künstler aber vertrugen sich vortrefflich mit ihm, weil er, dessen Seele nicht einmal die Leidenschaft der Ruhmsucht kannte, von jedem Hochmuth und Neide fern war. Gunst und Glück des Lebens konnten ihn höchstens liebenswürdiger machen, und das Gold, das er mit leichter Hand erwarb, streute er mit noch leichterer wieder aus.

Als nun Soddoma im Jahre 1515 von Rom zurückkehrte, wo er als Künstler so unbestreitbar Erfolge errungen hatte und wo er vom Papste Leo X. in den Ritterstand erhoben war, da freute sich ganz Siena mit ihm und sah ihn mit Stolz wieder in seinen Mauern. Seine Ausgelassenheiten, die in Rom den Mächtigen der Erde gefallen, gefielen nun in Siena erst recht; und sein Talent, das dort die Anerkennung der Begabtesten gefunden, fand nun hier jede Ehre. Die Dombauverwaltung zeichnete ihn sofort durch Aufträge aus. Modelle für zwei Apostel, die dann in Erz gegossen werden sollten, wurden bei ihm bestellt. Denn auch die Leistungen des Bildhauers erwartete man von ihm. Das ehrenvolle Amt, junge Leute der Dombauhütte, der bottega della opera del duomo, unentgeldlich im Zeichnen zu unterrichten, wurde jetzt Soddoma anvertraut. Vor ihm hatten es nach einander Antonio Federighi, Cozzarelli und Turapilli innegehabt. Ein Künstler, Matteo Balduccio, der schon 1509 Schüler Pinturicchios gewesen war, trat 1516 bei Soddoma in die Lehre und verpflichtete sich auf sechs Jahre, jährlich 20 Goldducaten zu zahlen, wofür er denn freilich auch seinen Unterhalt bekommen wollte.

Wer die Bilder Soddomas, deren Entstehungszeit sicher gestellt ist, in ihrer Reihenfolge betrachtet, der findet sehr bald die verschiedenen Entwickelungsstufen des Künstlers mit ihren Eigenthümlichkeiten heraus. Sich mit blosen Worten und im Allgemeinen darüber zu verständigen, hat allerdings grosse Schwierigkeiten. Man muss sich damit begnügen, das Charakteristische bei Darstellung der einzelnen Bilder hervorzuheben. Nur darauf sei hier hingewiesen, dass in demselben Grade, in dem sich Soddomas Freskotechnik aus unsicheren Anfängen zur bewunderungswürdigsten Virtuosität erhebt, die Sorgfalt bei Behandlung der Staffeleibilder geringer wird und mehr und mehr in flüchtige, oberflächliche Nachlässigkeit umschlägt. Zuerst gewahrt man den Maler unter dem Einfluss verschiedener Meister nach einander, dann in einer befangenen Nachahmung der Antike und zuletzt in unbedingter freier Originalität. Aber auch in diesem letzten Stadium verändern sich mit der Zeit die Formen, die Körper und Köpfe seiner Gestalten, sowie der seelische Ausdruck derselben. Wer darauf und gleichzeitig auf die Veränderung in der Ausführung achtet, dem wird es an Anhaltspunkten für die chronologische Festsetzung der Staffeleibilder nicht fehlen. Und so dürfte man schwerlich irren, wenn man den Ursprung seiner heiligen Familie, die seit 1681 in der Rathhauskapelle Sienas ist, im Jahre 1516 findet. Zudem war sie ursprünglich für den Altar San Callisto im Dome bestimmt, und gerade nach seiner zweiten Romreise war es, dass die Dombauverwaltung den Maler in ihre besondere Zuneigung nahm. Jeder Anklang an andere Meister ist verschwunden, während die Behandlung verhältnissmässig noch genau und fleissig ist. Die Farbe ist energisch und voll, aber durchaus harmonisch verschmolzen und durch das Helldunkel von ungemeiner Wirkung. Allein schon zeigt sich, dass Soddoma nicht nur mit der unendlich mühevollen Technik Leonardo da Vincis, sondern auch mit derjenigen der Peruginer Schule in der Oelmalerei gebrochen hat. Die conventionellen Gestalten hat er schon früher aufgegeben, jetzt entsagt er auch der conventionellen Behandlungs-

art. Sein Verfahren wird kühner und freier: er verharrt nur noch bei den früheren Mitteln. Indem er aber mit der Zeit immer gleichgiltiger gegen die Staffeleibilder wird, indem er diejenigen Farben am liebsten wählt, mit denen er am raschesten fertig wird, und diejenigen Mischungen allen anderen vorzieht, welche momentan am wirksamsten sind: so verliert er in der Oelmalerei mehr und mehr die Gediegenheit des Colorits, die vollkommene Sicherheit des Stehens und Bestehens der Farben und ihrer Harmonie. An späteren Werken solcher Art, die für den Augenblick und gleichsam im Augenblick hingeworfen waren, hat sich auch rasch genug die Zeit gerächt und sie mehr oder weniger um den Reiz harmonischer Färbung gebracht, welchen sie seinen ältesten Tafeln unversehrt und seinen Bildern aus dem Ende des zweiten Jahrzehntes zum guten Theile liess. An den Altargemälden des San Callisto kann man sich in dieser Hinsicht noch ungestört erfreuen. In der Mitte des Bildes vorn vor Gebüsch sitzt die Madonna. Das Christkind von ihr gehalten, steht auf ihrem Schoos, schlingt sein linkes Aermchen um den heiligen schwarzgekleideten Callisto und greift mit der Rechten nach dessen Martyrinstrumenten. Maria hat eben ihr Haupt nach der anderen Seite gewandt, wo S. Josef in einem Buche liest, das auf seinem linken Beine ruht. Reizend ist der Blick zu beiden Seiten des vorderen Buschwerks hinein in die reiche Landschaft mit See und Strom, mit der Stadt in der Ferne und der Ruine, die ans Colosseum erinnert. Ein Stich nach diesem Bilde befindet sich in der Etruria pittrice I. 41.

Aus gleicher Zeit mit jenem schönen Altargemälde ist die bekannte Madonna in throno der Turiner Gallerie. Maria sitzt auf einer ganz einfachen Marmorbank. Ueber ihr links und rechts anmuthig schwebend halten zwei Engel den auf- und zurückgezogenen Baldachin, der eine blickt empor, der andere niederwärts. Ein weiter, faltenreicher Mantel, der über das Haupt geht und unter dem Kinn zusammengezogen ist, umgibt die Gestalt der Madonna. Von ihr mit beiden Händen am Köpfchen zart gehalten, steht das Christkind neben ihr

auf der Bank und fasst mit der linken nach der Palme, mit der rechten Hand nach dem Rad der heiligen Catharina. Neben dieser, mehr nach vorn zu, kniet der heilige Hieronymus mit seinem Löwen zur Seite. Gegenüber befindet sich die heilige Lucia und der Evangelist Johannes. Jene hält die Schale mit den Augen in der etwas erhobenen Rechten, während sie mit der anderen Hand das über Schulter und Rücken unter dem linken Arm herabfallende Obergewand festhält. Der Apostel Johannes steht mit aufmerksam niedergesenkten Augen und schreibt. Ist dort Catharina wahrhaft königlich vornehm, so ist Lucia schüchtern und bange und wagt nicht aufzuschauen. Jener hat sich das Christkind zugewandt, dieser neigt sich die Madonna mit rührender Innigkeit zu und mit ihr blickt auch der Beschauer immer wieder auf Lucias schönes Haupt, auf die weichen, graziös herabfallenden Locken, auf den demuthsvollen, sanften Ausdruck des Antlitzes.

Ein herrliches Altarbild in Asinalunga, gleichfalls eine Madonna mit Heiligen darstellend, zeichnet sich durch vorzügliche Farbengebung aus und gehört wahrscheinlich mit den zuletzt genannten Werken seiner Entstehungszeit nach zusammen. In Castello di Treguanda, das ebenfalls wie Asinalunga im Val di Chiana liegt, hat Soddoma für die Kapelle der Familie Sozzini ein grosses Fresko gemalt, das mir aber unbekannt ist. Wenn das Wandgemälde im Palazzo pubblico in San Gimignano wirklich von Soddomas Hand sein sollte, so muss es den architektonischen Decorationen nach zu seinen frühesten Fresken gezählt werden. Es ist ganz auffallend grün in grün gemalt mit aufgesetzten Lichtern und da und dort mit einer bunten Farbe. Es vergegenwärtigt den heiligen Ivo, der an Arme Gaben spendet und von Reichen Geld und Gut für diesen Zweck erhält. Zeichnung und Composition würden dem jungen Soddoma keine Schande machen. Ein paar Köpfe, die Haltung einzelner Personen und da und dort eine Nebensache erinnern in der That an seine Art und Weise, aber ich wage nicht definitiv zu entscheiden; vielleicht findet ein Anderer im Rathhause von S. Gimignano ein Document, das darüber sichere Aufklärung gibt.

Im Klosterhofe von San Francesco in Siena malte Soddoma al fresco im Jahre 1517 die Ausstellung Christi an der Säule. Es war eine figurenreiche Composition. Um den geschmähten und gegeisselten Erlöser standen höhnend die Juden in der Colonnade, während Pilatus' ernste Römergestalt der traurigen Scene zuschaute. Der Maler hatte auch sein Portrait angebracht, bartlos mit langem Haar nach der Mode der Zeit. Aber wir wissen nicht mehr, in welcher Rolle er sich darstellte. Denn das einst vielgepriesene Werk ist von der Zeit und der Unbill der Menschen zerstört, und es ist nichts weiter davon gerettet, als die Christusgestalt, welche heute die Academie von Siena verwahrt: ein ungemein edler und hoheitsvoller Typus, in Wahrheit der Gottmensch, dessen freierwähltes, erbarmungsvolles Leiden, dessen Seelenschmerz über die verblendete, armselige Welt nicht erschütternder und energischer ausgedrückt werden könnte. Durch Einritzung der Contouren des Carton hat sich der Maler das Bild nur an einer einzigen Stelle auf dem Kalke vorgezeichnet, da nämlich, wo durch eine gelinde Einbiegung der linken Seite des Körpers so schwierige Lagen der Muskeln und der Haut entstehen.

Ein Jahr nach Ausführung dieser Composition (1518) wetteiferten Pacchia und Beccafumi als Freskomaler in ein und demselben Saale mit Soddoma. Die Brüderschaft von San Bernardino übertrug nämlich allen Dreien zugleich und gemeinschaftlich die Ausschmückung ihres Oratoriums, das sich über der kleinen Kapelle unmittelbar neben San Francesco erhebt. Turapilli hatte hier 1496 die geschmackvolle Decoration in geschnittenem Holze gemacht, die flache Decke, den unter ihr herumlaufenden Fries und die Pfeilerchen an den Wänden.

Bernardino von Siena, dem dieses Heiligthum geweiht wurde, war bald nach seinem Tode, bei dem grossen Jubiläum von 1450 in Rom canonisirt worden. Er gehörte dem Franciscanerorden an und war in seiner Vaterstadt eine populäre und beliebte Persönlichkeit. Die witzigen Sienesen nannten ihn wegen seinen eingezogenen Wangen mit dem spitzen, gleichsam schlür-

fenden Munde sehr bezeichnend den Feigenlutscher, den succia fichi. Eine wechselvolle Geschichte hatte er nicht gehabt und interessante Scenen gab es aus seinem Leben nicht zu malen. Daher halfen sich die Künstler damit, dass sie an der ihm geweihten Stätte die Geschichte der heiligen Jungfrau darstellten, der er so fromm und eifrig ergeben gewesen war. An den zwei Enden beider Langseiten des Saales brachten sie die lebensgrossen Gestalten des Ordensgründers San Francesco, seiner heiligen Nachfolger Antonio und Ludovico, sowie Bernardinos an. Links und rechts vom Hochaltar, auf den erst im Jahre 1537 ein Tafelbild von Beccafumi gestellt wurde, malte Pacchia die Verkündigung, auf die eine Seite den Engel Gabriel, auf die andere die heilige Jungfrau. Von seiner Hand ist ausserdem die Geburt der Maria und das wohlbekannte Bildniss San Bernardinos. Zwei Fresken, die Vermählung und den Tod der Madonna, hat Beccafumi ausgeführt. Composition und Zeichnung sind geschickt und correct. Aber seinen Schöpfungen fehlt inneres Leben; sie haben etwas Erkünsteltes und Gemachtes, Geziertes und Berechnetes, und anstatt innig warmer, unmittelbarer Empfindung geben sie nur die süssliche Phrase. Girolamo del Pacchia bewährt dagegen seinen geläuterten Geschmack, seine edle Auffassung und seine Sorgfalt in der Darstellung. Er hat Verstand und ein feines Gefühl, aber die Originalität des Genies geht ihm ab. Beiden gegenüber entfaltet nun Soddoma Unmittelbarkeit und Eigenart, Reichthum der Erfindung, poetische, schwärmerische Gluth der Seele. Seine irdischen und himmlischen Wesen sind nicht der Idealwelt eines anderen Künstlers entnommen, sondern freie und selbstständige Schöpfungen der eigenen Phantasie. Sie überraschen durch ihre Eigenthümlichkeit und sind uns doch im Innersten sympathisch. Betrachten wir zuerst die Darstellung der Maria im Tempel. Wir sind im Innern des einfach ernsten Heiligthums: links und rechts Säulen mit geradem Gebälk, nur über den beiden Säulen im Hintergrund spannt sich ein Bogen. Links vorn eine Gruppe von elf Frauen so lebenswahr als gefällig. Wie lieb die eine ihr Kind an den

Busen drückt! Die andere neben ihr, die den blauen Mantel über dem weissen Kleide mit der einen Hand unter dem Kinn zusammenfasst und mit der rechten an der Seite ein wenig aufhebt, scheint eben mit ihr gesprochen zu haben; noch ist ihr Haupt gleichsam lauschend nach derselben umgewandt, während sich ihre Blicke bereits auf den Hauptvorgang richten. Rechts stehen fünf Männer. An dem einen springt ein Hündchen empor, als ob es die Aufmerksamkeit auf sich zurücklenken wollte. Denn schon richtet Alles Sinn und Auge nach der freien weiten Mitte des Tempels. Hier kommt Maria; segnend wendet sich das liebliche Mädchen noch einmal nach der schlichten alten Mutter mit einer Sanftmuth im Blicke, die in die Seele dringt. Von den Stufen des Hochaltars herab, gefolgt von zwei Geistlichen, tritt der Hohepriester feierlich zur Empfangnahme Marias heran und berührt jetzt ihre Hand. Von da an ist sie des Herrn. — Das zweite Bild ist die Heimsuchung. Eine mit Pfeilern geschmückte Wand, mit einer Nische in der Mitte, bildet den Hintergrund. Gerade vor dieser Nische findet die Begegnung statt. Elisabeth, hinter sich den Gatten und fünf Frauen, hat die Freundin erwartet und als diese nun erscheint, ist sie im Begriff, vor ihr niederzuknieen. Aber Maria kommt ihr zuvor, erfasst rasch ihre Rechte und wird dio schwesterlich Geliebte im Augenblick an ihr Herz drücken. Das Momentane, das flüchtigo Jetzt, in dem sich das Vorher und Nachher verknüpft, ist mit erstaunlicher Wahrheit ausgedrückt. Die heilige, zarte Scheu und Verehrung, wovon Elisabeth boim Anblick der gottbegnadeten Jungfrau ergriffen wird, die lautere Demuth der Maria, welche gerade im Moment der Ueberraschung als ihr innerstes Wesen so natürlich und nothwendig hervortritt: wie überzeugend hat hier der Maler die Seelen der beiden Heiligon offenbart! Erst spät richtet sich unser Auge auf das Gefolge der Maria, auf Josef und die vier Frauen. An die eine schmiegt sich ein Knabe an, dessen nacktes Körperchen gar reizend durch das dünne Hemd durchschimmert. — Eine Composition voll feierlicher Hoheit ist die Himmelfahrt der Madonna. Im goldigen

Gewand, vom blauen weiten Ueberwurf schleierartig leicht umwallt, von Engeln umgeben, die diesen nicht sowohl halten und heben, als zierlich leise berühren und fassen: so schwebt Maria empor in die Himmelssphären, die regenbogenfarbig, golden oder silbern im milden Lichte strahlen und ihren überirdischen Glanz am Erdenhorizonte purpurn wiederscheinen lassen. Rosen und Lilien erblühen aus dem offenen Sarge, der unten in der Mitte des Bildes seine vordere Schmalseite zeigt. Links und rechts davon sind die Apostel, von denen einer jetzt erst dies irdische Wunder sieht, andere über das verlassene Grab und die Blumen sprechen, andere bereits mit anbetungsvollem Staunen aufwärts zum Himmel schauen. Der jugendliche Johannes hebt entzückt und verklärt sein Haupt empor. Ehe aber die Himmelskönigin den Blicken der Jünger ganz entschwebt, lässt sie aus der Linken ihren Gürtel für den heiligen Thomas niedergleiten und erhebt sie ihre Rechte zum letzten Segen über die heilige Schaar. An diesem Bilde wird der gläubige Katholik sein Gemüth wie an einer Vision erheben und erbauen. Uns aber mag es auch einen Einblick in das ahnungsvolle dichterische Herz des Künstlers eröffnen. Die Weihestunden seines Schaffens sind auch Weihestunden seines Lebens. Si cor non orat, invanum lingua laborat: wenn das Herz nicht betet, ist die Bewegung der Lippen eitel Werk. So schrieb er auf den Rand des Sarges in diesem Bilde, den Kirchgängern eine schlichte und ernste Mahnung. Aber ist nicht jegliches Thun eitel, das nicht aus tiefinnerem Fühlen quillt! Auch die grossen Gedanken des Künstlers haben ihren Ursprung im Herzen.

Von den zuletzt beschriebenen sechs Fresken befinden sich drei auf jeder der beiden Langwände des Oratoriums. Durch die von Turapilli so elegant geschnitzten Wandpfeilerchen werden sie von einander getrennt und durch eben dieselben in Verbindung mit dem Fries darüber so einfach als würdig eingerahmt. An den beiden Enden jeder Wand stehen dann die erwähnten vier Heiligen. San Bernardino selbst ist von Pacchia gemalt, die anderen drei von Soddoma und gerade

diese sind von besonderer Schönheit. San Ludovico ist eine so vornehme und doch so anspruchslose Erscheinung; in seinen Adern fliesst das königliche Blut der Capetinger und dennoch findet er in der Nachfolge des Heiligen von Assisi das würdigste Erdenleben. Er hält ein Buch in seiner Hand und ist lesend, mit ganzer Seele in dasselbe versenkt. San Antonio sinnt und lebt in dem tiefsten Mysterium des Christenthums; das Wort ward Fleisch, das Göttliche ward Creatur, aber der Mensch erhebt sich durch die Entsagung von allem Creatürlichen über die Erde und nimmt am Ewigen Theil. So fühlt Antonio das Himmlische als ein Irdisches: in seinen Armen selbst hat er das Christkind gehalten; und hier nun erscheint über seinem Haupte die Madonna mit demselben, und seine Andacht ist Verzückung, sein Glauben ist schon auf Erden Schauen. — Der Stifter des Ordens, San Francesco, ist vielleicht nie bedeutsamer aufgefasst und vollendeter gemalt, als hier in diesem Oratorium von Soddoma. Der Heilige, der die Armuth dem Glanz und Reichthume, der die Einsamkeit einem vornehmen Leben vorzog, der in der einfach stillen Grösse der Natur überall den göttlichen Odem spürte und durch Entsagung und Entbehrung den eigenen Leib zu einem Tempel Gottes machte, der Christum im vollsten Sinne in sich Gestalt gewinnen liess, der in ihm lebte und webte, der nur ihn empfand und der in der schwungvollen, glühenden Inbrunst seines Herzens die Seelenleiden des Erlösers in seinem Innern und die Wundenmale desselben an seinem Körper fühlte: dieser Heilige braucht kein irdisches Martyrium, er ist ein Martyrer im Geiste und in der Wahrheit, und als solcher steht er vor uns, ein Engel weist ihn nach oben, und San Francesco sieht für sich den Himmel offen. Sein Antlitz ist jetzt beruhigte sichere Siegesgewissheit und strahlt in entzückender Verklärung. Ein wahres Wunder der Kunst hat Vasari dieses Haupt genannt.

Links und rechts vom Altar des Oratoriums hatte Pacchia den Engel Gabriel und die Madonna dargestellt. An der Schmalwand gegenüber, durch welche zwei Fenster gebrochen sind, hat Soddoma erst vierzehn Jahre später (1532) die Krönung

der Maria al fresco ausgeführt. Die Scene ist der Himmelsraum, ohne jede Andeutung der Erde darunter. Unten am Rande des Gemäldes liegen Lichtwolken mit Engelköpfchen. Maria, im weissen Kleid mit weissem Mantel darüber und auf dem Haupte ein feiner Schleier, neigt sich, die Arme über der Brust gekreuzt, demuthsvoll dem göttlichen Sohne zu, der ihr die Krone aufsetzt. Christus trägt über dem blauen Untergewando den Purpurmantel als Herrscher des Himmels. Dor alte Gottvater, der hinter ihm sitzt, verhält sich zu ihm etwas zu auffallend, wie Saturn zu Jupiter. Rechts und links umziehen Kreise von Heiligen die Mittelgruppe: die eine Reihe beginnt Adam, ein ächter verwilderter alter Urmensch; an der Spitze der anderen ist Eva, deren Jugend und Schönheit gleich der der Helena im Himmel und auf Erden unvergänglich bleibt. In die Tiefe hinein spannen sich horizontale Regenbogen, während ganz oben in der Mitte über der Krönungsscene die Taube des heiligen Geistes, von Engeln umgeben, aus goldenem Lichte niederschwebt. — Das Bild ist nicht ohne Geist godacht und entschieden effectvoll behandelt: aber die Farbentöne sind hier, wo Alles zarteste Luft und Licht sein sollte, zu hart und ohne milde Ineinanderschmelzung. Der Vorgang selbst ist durch die Composition unseren Augen zu nahe gebracht, er drängt sich uns mit einer gewissen Schwerfälligkeit auf, und beleidigt uns sogar durch etwas Rohes und Wüstes einzelner Gestalten, und so wendet sich der Beschauer lieber zurück zu der Gestalt des heiligen Francesco oder zur Himmelfahrt der Maria. Die Inschrift auf diesem letzteren Bilde sagt uns, dass Soddoma das Gebet verwirft, wonn es blose Lippenarbeit ist. Er wusste es so gut als einer, dass auch den Künstler nur das Herz, nur das von einer Empfindung volle Herz zum wahren Künstler macht. Die Kunst ist keine blose Handarbeit. In Soddoma aber war sie in ein und derselben Person bald die hohe himmlische Göttin, der er mit heiliger Begeisterung diente, bald dio melkende Kuh, zu der ihn das Bedürfniss zwang. Der sonderbare Mann heuchelto nio und verleugnete sich nie. Als Mensch und als Künstler erscheint

er in jedem Momente ganz wie er ist. Er kannte nichts von moralischer Zucht des reflectirten Wollens in seiner Lebensweise, und so liess er auch seinen Genius machen, was er wollte. Ohne sittlichen und künstlerischen Ehrgeiz konnte er seine Handlungen wie seine Gemälde von Anderen tadeln und verspotten hören. Selbstironisch tadelt und spottet er selber mit. Allein wäre das möglich gewesen, wenn diese Natur an sich selbst in ihrem tiefsten Innern gar keinen sicheren Halt gehabt hätte, wenn sie überall und stets ohne jedes Selbstgefühl und Selbstbewusstsein gewesen wäre?

Im Oratorium von S. Bernardino hatte sich 1518 Soddoma gegen Pacchia und Beccafumi weitaus als der überlegene Meister bewährt. Die Bruderschaft bezahlte ihn nicht übel. Während er in Montoliveto für jede grosse Composition nur sieben Ducaten erhalten hatte, bekam er hier acht für die Einzelnfigur des heiligen Antonio und für den Francesco sogar zehn, für jede Historie aber dreissig Goldducaten.

Nach Vollendung der besprochenen Fresken verschwindet uns Soddoma auf fast sieben Jahre aus den Augen. Vergebens suchten wir in Büchern und Schriften nach irgend einer Kunde von seinem Leben oder seinen Arbeiten aus dieser Zeit. Seine Bilder hat er sehr selten bezeichnet und wir kennen auch nicht ein einziges, das eine von den Jahreszahlen 1519 bis 1524 trüge. C. Camparri erwähnt in seinem Werke: „gli artisti italiani e stranieri negli stati Estensi," einen Maler Giovannantonio de Baziis, welcher nach einem Documente von 1518 in Reggio war und in diesem als Parmense bezeichnet wird. Ist das nun ein und dieselbe Person mit Soddoma? Carlo Milanesi im zweiten Bande der Neuen Folge des „Archivio storico Italiano" spricht sich entschieden dafür aus. Die Bezeichnung als Parmesaner ist freilich auffallend. Aber Soddoma liess sich manchen Namen gefallen und legte sich selber manchen bei. Er kann von Siena nach Parma gegangen sein und sich dann in Reggio nach dieser Stadt haben benennen lassen. Viel sonderbarer ist es, dass er in jenem

Documente nicht mit seinem Rittertitel auftritt, auf den er doch sehr stolz war. Gerade im Jahre 1518 nimmt er sich einmal im Gefühle seiner Adelswürde die Freiheit, sich Giovannantonio dei Tizoni zu schreiben, sich also zu einem Angehörigen jenes vornehmen Geschlechtes zu machen, das in seiner Vaterstadt Vercelli die Signoria innegehabt und von dem einer als Zeuge bei Abschluss seines Lehrcontractes fungirt hatte.

In Siena ist Soddoma aller Wahrscheinlichkeit nach in den Jahren 1519 bis 1524 nicht gewesen. Denn hier, wo sein Name einen solchen Klang hatte, wo in neuerer Zeit mit besonderem Interesse für ihn öffentliche und private Archive durchforscht wurden, hat sich keine Spur von ihm aus dieser Zeit gefunden. Möglicher Weise haben ihn politische Verhältnisse der Stadt, die der Kunst und ihm nicht günstig waren, wenn nicht aus Siena verscheucht, doch wenigstens in der Ferne zurückgehalten. Von Deutschland her ergriff die grosse reformatorische Bewegung die ganze Christenheit, und in Italien fochten Carl V. und Franz I. um den Besitz der schönen Halbinsel und mit ihr um die Vormacht in Europa. Alle politischen und kirchlichen Parteien, alle socialen Gegensätze, alle öffentlichen und privaten Feindschaften entbrachen zu offenem Kampfe. In Siena hatte 1515 eine Revolution mit der Vertreibung Borghese Petruccis und seiner Brüder geendet. Einige Jahre ging es mit der wiedererlangten Freiheit ganz gut. Aber dem jüngeren, klassisch geschulten Geschlecht war das nicht genug, und 1521 rotteten sich die talentvollen unruhigen Köpfe zu der politischen Verbindung der Libertini zusammen. Die sienesischen Localhistoriker haben übersehen, dass gleiche Tendenzen und unter gleichen Namen auch in anderen italienischen Städten auftraten, vor allen in Florenz, wo die Libertini oder Arrabiati im Jahre 1529 auftauchten. In Siena erhielten sie sich lange, aber die erste Folge ihrer Erscheinung war doch die, dass sofort die Tyrannis zurückkehrte, dass Fabio Petrucci 1522 nach Siena zurückberufen wurde und den Besitz und die Macht des Vaters wieder erhielt.

Aber dieser siebzehnjährige Mensch, der so recht wie ein Prinz von Geblüt unter den erfahrungsreichsten Menschen ohne alle Erfahrung aufgewachsen war, ergab sich blind jeder Ausschweifung und liess das Regiment seinem verhassten Anhange. Der Medicäer, Papst Clemens VII., der ihm aus seinem eigenen Geschlechte eine Gattin gab, vermochte nicht ihn zu halten. Schon 1524 wurde Fabio Petrucci wieder vertrieben. Alexander Bichi, der sich dann an der Spitze des Adels erhob, fand den Tod und verursachte nur die Vertreibung vieler Edelleute. Die Exilirten, von Papst Clemens VII. mit Geld und Truppen unterstützt, erklärten der Stadt den Krieg, aber vor der Porta Camollia wurden sie blutig besiegt, und die socialdemokratische Partei der Libertini bekam erst recht die Oberhand.

Die Maler Pacchia und Pacchiarotti gehörten mit Leidenschaft den Neuerern an; seit 1519 war der letztere wiederholt Gonfalonier seines Stadttheils gewesen. Der kleine Beccafumi war kein Mann weder für das öffentliche Leben noch für die Gesellschaft; er liebte nur die stille Zurückgezogenheit und die Arbeit. Soddoma aber kannte keine andere Freiheit als die des Individuums; leben und leben lassen hiess sein Programm. Er vergnügte sich ausserordentlich gern mit dem Volke, allein seinem Wesen und seinen Neigungen nach fühlte er sich doch unter den Aristokraten und Reichen am wohlsten. Abhängig machte er sich von Niemand, und jedes Parteiinteresse blieb ihm fremd. Eine merkwürdig isolirte Existenz! Ohne Schmerzen löst er sich frühzeitig von seiner Heimath und seiner Familie, und in Siena wird er Bürger und Vater, ohne sich weder in der Eigenschaft des einen noch des andern Fesseln anzulegen. Um die Ideale in Staat und Kirche, wie sie seine Zeit erstrebte, bekümmerte er sich nie. Als Künstler liess er sich eben so wenig von einer Schulrichtung als vom Zunftzwange beirren. Er brauchte die Gesellschaft, er ging ganz in ihr auf: aber er schloss sich keiner ihrer organischen Gliederungen an. Was im Geistesleben der Nation seiner Natur entsprach, das eignete sich diese wie durch einen organischen Assimila-

tionsprocess von selber an: von doctrinären Idealen wusste er nichts. Wer nur sich selbst und dem Augenblicke lebt, wer Zwecke und Ziele einer Gemeinschaft verschmäht, wer ihre Pflichten und Schranken von sich fern hält: ist der nicht der grösste Egoist? Und doch kann man wiederum demjenigen schwerlich Selbstsucht vorwerfen, der niemals einem Anderen hindernd in den Weg tritt und der weder Habgier noch Ehrgeiz besitzt. Erhabener und würdiger ist nichts für den Menschen, als mit Bewusstsein und consequenter Energie auf die Geschicke seines Geschlechtes in engeren oder weiteren Sphären einzuwirken. Soddoma aber ertrug ganz indiffernt die Wechselfälle des öffentlichen Lebens wie den Regen oder Sonnenschein des Himmels. Der Sturz der Petrucci und das Unglück mancher Adelsfamilie in Siena mag ihm persönlich nahe gegangen sein, wie der Tod seines Gönners Agostino Chigi, der 1520 in Rom erfolgt war. Allein was kümmerte es ihn, ob in der Stadt ein Pandulfo oder die Libertini die Herrschaft übten! Wenn sich's nur heiter leben liess, dann waren ihm alle recht und gleich.

II. Soddoma auf dem Höhepunkte seiner Kunst.

Mit dem Jahre 1525 treffen wir Giovannantonio in Siena wieder. Er hatte vollauf zu thun. Wie ein paar Jahrzehnte früher malte er auch jetzt Bahren für die Laienbrüderschaften, denen die Todtenbestattung oblag. Die Bahre, welche er für die Brüder der heiligen Dreieinigkeit fertigte, soll dieselbe sein, die heute in der Sacristei von San Donato bewahrt wird. Allein diese ist recht wenig werth und hat nichts, wodurch sie sich als eine Arbeit Soddomas beweisen liesse. Ganz vorzüglich dagegen ist ein ähnliches Werk, das er 1527 um 68 Lire für die Genossenschaft von San Giovanni und Gennaro fertigte, und dessen beide Tafeln noch jetzt in der Kapelle derselben zu sehen sind. Die Madonna sass nach rechts und wandte sich eben nach links: ihr Körper ist nur theilweise, ihr Haupt ganz umgekehrt. In dem liebevollen Gesicht ein ergreifender Zug der Wehmuth, des Zusammenklingens von Lust und Leid, so schaut Maria nieder. Das Christkind, das

mit grossen Augen erstaunt nach rechts blickt, steht auf ihrem Schoose, schmiegt sich an sie, umfasst ihren Hals mit beiden Händchen und wird von ihr gar zart unter dem Arm und am Beinchen festgehalten. Die Madonna ist Halbfigur, ebenso der todte Christus, der auf der anderen dazu gehörigen Tafel dargestellt ist. Im Jahre 1525 entwarf Soddoma für die Brüderschaft von San Sebastiano im Stadttheil Camollia eine Processionsfahne, welche heute als umrahmtes Gemälde in der Gallerie der Uffizi zu Florenz hängt. Auf der einen Seite der Leinwand thront die heilige Jungfrau mit dem Christkind auf Wolken und unten in reicher Landschaft sind die Heiligen Rocco und Gismonda, sowie drei Laienbrüder. Auf der andern Seite der Fahne sehen wir San Sebastiano. In der Mitte des Bildes an einem Baum, der sich in zwei Aeste theilt, ist der Heilige mit dem rechten Arm oben an den einen Ast, mit dem linken hinter seinem Rücken an den Stamm selbst gebunden. Ein Pfeil durchdringt seinen Hals, ein anderer seinen Schenkel. Er ruht auf dem rechten Fuss und zieht den linken mit Einbiegung des Knies ein wenig zurück. Wie sich nun der Oberkörper vom Stamme weg etwas vorwärts beugt, während das Haupt zurückgeneigt emporgerichtet ist hin nach dem Engel, der die Märtyrerkrone vom Himmel niederbringt: so entsteht die wundervollste Bewegung der Körperlinien. Alles ist milde Anmuth, Schönheit und Harmonie, und in dem seelenvollen Antlitz verklärt sich irdischer Schmerz zu himmlischer Freude. Der scheinbar anspruchslose landschaftliche Hintergrund ist beachtenswerth als reiche Composition und durch seinen einfachen, ernstbedeutsamen Charakter. Das himmlische Licht, das den Engel umfliesst, erfüllt die Luft mit goldigem Scheine und verliert sich erst unten am fernen Horizonte in violettem Tone. — Kaufleute aus Lucca, welchen die schöne Processionsfahne in Siena auffiel, boten vergeblich 300 Goldscudi dafür. Soddoma jedoch hatte nicht mehr als 20 Ducaten erhalten, und erst nach langem Drängen und Schelten liess sich die zähe Genossenschaft bewegen, ihm im November 1531 noch weitere 10 Ducaten als Zulage zu geben.

Vor nicht langer Zeit wurde ein Gemälde aus Staub und Vergessenheit ans Licht gebracht, das gegenwärtig in der Sacristei von San Domenico in Siena sich befindet. Ein Werk Soddomas, mag es um dieselbe Zeit wie die Processionsfahne entstanden sein. Madonna, die Hände betend erhoben, sitzt auf Wolken, die sie emporzutragen scheinen. Zwei Engel links und rechts neben ihr streuen Blumen, und Blumen streuen auch alle die Engelchen nieder, welche den Saum ihres schleierartigen Gewandes umgeben, in dessen Falten sich bergen oder aus diesen so reizend hervorschauen. Auf der Erde unten steht das leere Grab, aus dem Rosen und Lilien spriessen, und hinter diesem in der Ferne ist die Stadt Siena, über der so lieblich als gnädig die Himmelskönigin waltet.

Und sollte denn nicht der ganze christliche Olymp mit Wohlgefallen auf eine Stadt niederschauen, welche dem Apostelfürsten Petrus so manchen gewaltigen Nachfolger auf Erden gegeben und den Himmel um so manchen Heiligen bereichert hatte? Am Anfange des sechszehnten Jahrhunderts konnte sich die ältere Generation der Sienesen mit Stolz erzählen, dass allein während ihrer Lebenszeit zwei Sienesen aus ein und demselben Adelsgeschlechte den Stuhl Petri bestiegen, und dass zwei Sienesen die Ehre der Canonisation erhalten hätten, zuerst der Franciscaner Bernardino Albizzeschi und dann Catharina Benincasa, die den Dominicanern nahe stand.

Catharina war in demselben Jahre 1380 gestorben, in dem Bernardino geboren wurde. Sie zählte kaum 33 Jahre, als sie der Tod erreichte, aber ihr inneres und äusseres Leben war erstaunlich reich und bewegt gewesen. Gegenwärtig sieht die katholische Hierarchie die Bedeutung dieser Heiligen darin, dass sie das Papstthum zur Aufgabe Avignons und zur Rückkehr nach Rom ermahnte, dass sie das Heil Italiens, der Welt und der Kirche an den Aufenthalt der Päpste in der ewigen Stadt knüpfte. Allerdings hat schon Vasari im Zeitalter der grossen katholischen Reaction dort in jenen historisch merkwürdigen Fresken der Sala regia des Vatican die Heilige von Siena dargestellt, wie sie den im Triumphe nach Rom zurück-

kehrenden Papst Gregor XI. geleitet. Allein erst Pio dem Neunten, der so viele wunderliche Heilige und Dogmen machte, es vorbehalten bleiben, Catharina von Siena 1866 unter die Zahl der Schutzpatrone der ewigen Stadt zu erheben und ihrer Fürbitte bei Gott es anheimzustellen, dass die nationale Wiedergeburt und Einigung Italiens unter Rom als weltlicher Hauptstadt niemals eintreten möge. Unbegreiflicher Weise hat es aber der heilige Vater 1867 doch geschehen lassen, dass der französische General das Wunder von Mentana nicht der neuen himmlischen Schutzpatronin, sondern seinen Chassepotgewehren zuschrieb. Beschränkte Selbstsucht der Franciscaner hatte einst 80 Jahre lang die Heiligsprechung Catharinas gehindert, und beschränkte Priesterherrschsucht machte sie in unseren Tagen zum Schutzengel des Pontefice-Re. Nichts desto weniger liegt all diesem Thun immer noch viel mehr Wahrheit der Auffassung zu Grunde, als dem vermeintlich geistreichen Gerede gewisser protestantischer Theologen und liberaler Geschichtschreiber, die sie gar nicht genug „körperlos“, „ätherisch“, „friedensengelhaft“ und „irisartig“ schildern können, die sie mit ganz moderner Süsslichkeit und Nervosität auftreten lassen und die ihr Geist und Princip der modernen Reformation recht ungeschickt unterschieben. Sie war durch und durch ein Kind des katholischen Mittelalters, durch und durch mit dem Feuergeiste der Dominicaner erfüllt. Die Reformation, die sie predigte, war die düstere mönchische Askese, die einst der heilige Domenico nicht blos sich selbst und seinem Orden, sondern dem Clerus überhaupt und der gesammten Christenheit aufzwingen wollte. Sie trug nicht blos das Gewand der Predigermönche, sie besass auch ihre Bildung und volksthümliche Beredtsamkeit, ihre Energie und Kühnheit, mit der sie die Welt durchwanderte und vor Päpsten und Fürsten auftrat. Ihre Briefe sind als die ersten Privatbriefe in Italien bereits im Jahre 1500 gedruckt worden und haben auch in der Literaturgeschichte ihren Platz und ihre Bedeutung. Aber Alles, was sie ist, ist sie darum, weil sie ein Ideal der mittelalterlich katholischen Kirche verwirklicht. Das ist der Kern

ihres Wesens, darum wirkt sie ergreifend auf das Volk, darum wird sie ihrem Orden theuer und werth. Auf ihr ruhte die Gnade Gottes, aus ihren Worten sprach und in ihren Wundern wirkte der heilige Geist. Wohl hatte Christus in S. Francesco Gestalt gewonnen, aber viel inniger konnte sich mit ihm Catharina, konnte sich mit dem Manne die Frau vereinen. Die heilige Catharina von Alexandrien hatte sich schon mit dem Christkinde verlobt und von ihm den Ring erhalten. Der heiligen Catharina von Siena erschien die Gestalt des Erlösers schon von Kindheit an, und jeder Genuss des Abendmahles wurde für sie eine ganz besondere mysteriöse Vereinigung mit dem Gottessohn und erregte und verzückte sie wol bis zur Starrsucht. Sie hat dann aus ihrem Busen das eigene Herz genommen und dafür das des Erlösers an seine Stelle gesetzt. Auch sie wurde gewürdigt, seine Wundenmale zu empfangen, aber unsichtbar für jedes sterbliche Auge und nur ihrem himmlischen Herzen fühlbar und gewiss. Mit Freuden — sie spricht es selber aus — hätte sie sich auch als Sühne für die sündige Welt dem Opfertode hingegeben. Indem nun die Dominicaner diese wunderbare Jungfrau als die ihrige betrachten durften, sahen sie durch sie ihren Orden verherrlicht und gesegnet, und waren überzeugt durch die Gnade des Himmels, die ihnen in ihr verliehen war, alle das und vielleicht noch mehr als alle das zu besitzen, was bis dahin die Franciscaner nur durch den Stifter ihres Ordens selbst vor ihnen vorausgehabt hatten. In ihr besassen sie eine neue Kraft und Macht, Heil und Segen für die christliche Gemeinde. Wer wie Catharina eins mit dem Herrn ist, wirkt auch mit seinem Geiste. Offenbarend verkündete sie die Geheimnisse Gottes oder hob sie von der Zukunft den Schleier. Pestkranke wurden durch sie gesund, und unter ihrer Berührung regte sich noch einmal das Leben in den Todten. Wie Christus trieb sie Dämonen aus, und wie er verlieh sie selbst der Seele des Verbrechers, der unter Henkershand fiel, durch ihre Fürbitte das Paradies.

Gegen tendenziöse oder unhistorisch phantastische Auffassungen des Charakters der heiligen Catharina von Siena

muss man sie aus dem Gesichtskreise des Dominicanerordens und der mittelalterlich christlichen Gemeinde betrachten. Nur so begreift man ganz die bildlichen Darstellungen, welche die Frührenaissance von ihr und ihrem Leben entwarf.

Als Bernardino heilig gesprochen wurde, stand sein charakteristisches Gesicht noch vor Aller Augen und konnte von den sienesischen Meistermalern in aller Naturwahrheit wiedergegeben werden. Allein bei der Canonisirung Catharinas waren schon drei Geschlechter seit ihrem Tode dahingegangen. Das Andenken an ihre irdische Gestalt war zwar in Bildern ihres Freundes Andrea Vanni erhalten, aber im Geiste der Menschen längst idealisirt worden. Die wunderbare Jungfrau sollte eben sowohl von der Kunst ihrer Vaterstadt ein neues ideales Dasein erhalten, als dieser das ihrige mittheilen. Mit Liebe und Begeisterung versenkten sich Sienas Maler und Bildhauer in das Wesen der Heiligen, und der Reiz und die Neuheit des Gegenstandes schien ihre Kunst zu verjüngen, zu veredeln und zu verschönen.

Nonnen erbauten 1479 Catharina eine Kapelle und lebten ihrem Vorbild nach. Vor Allem wurde das elterliche Haus, das sie bewohnt hatte, ein Heiligthum. Unmittelbar daneben und daran errichtete Francesco del Guasta jene schöne Kapelle, die bereits 1475 vollendet war und an der alle Talente wetteifernd mit arbeiteten. Ueber dem Portal meisselte Urbano da Cortona das liebliche Reliefbild der Heiligen zwischen zwei Engeln. Cozzarelli machte die Büste von ihr, die über der Seitenthür steht. Neroccio di Bartolomeo Landi schnitzte und bemalte, kaum achtzehnjährig, 1465 die Statue, welche auf den Altar zu stehen kam. Das erste Bild der 1450 heilig gesprochenen Catharina ist ein Fresko im Rathhause, 1461 von Sano di Pietro erfunden. Eben dieser Meister, der 1481, und Giovanni di Paolo, der 1482 starb, haben sie dann auf Staffeleibildern auch in Gemeinschaft mit anderen Heiligen dargestellt. Sano di Pietro näherte sich vielleicht mehr als jeder andere Meister dem Fra Angelico da Fiesole, und so hat er auch seinem Typus der Catharina alle

die zarte, heilige, stillinnige Anmuth verliehen, welche den Frauengestalten jenes kunstbegabten Mönches eigen war. Guidoccio Cozzarelli componirte zuerst ein Bild, wo Catharina ihr Herz mit dem des Heilandes vertauscht. Beccafumis schönstes Werk, dessen bereits gedacht ist, stellte die Heilige dar, wie sie die Wundenmale empfängt. Auf der Predella dazu entwarf er folgende Scenen: Catharina bekommt durch drei heilige Dominicaner das Kleid ihres Ordens, das Kreuz und die Lilie; ferner ein Engel ertheilt ihr die Hostie, und endlich Catharina vermählt sich mit Christo. Matteo Balducci aber brachte bereits auf einem Madonnenbilde San Francesco und Santa Catharina beide mit den Wundenmalen neben einander an. Alle zuletzt genannten Gemälde befinden sich gegenwärtig in der Gallerie von Siena. Dass Pinturicchio in der Libreria unter den Scenen aus dem Leben Papst Pius II. auch die Heiligsprechung der Catharina „wegen vieler Mirakel" dargestellt hat, ist schon früher erwähnt worden. Ihre Glorie endlich malte Bernardino Fungai als Altarbild für den Raum, wo einst ihr Wohnzimmer war. Etwas Lieblicheres hat dieser Künstler nie geschaffen.

Die Verherrlichung dieser Heiligen sollte aber das schönste Werk Soddomas und zugleich eines der schönsten Werke der gesammten italienischen Kunst werden. Wir wissen, dass gleich eines seiner ersten Bilder, welches er bei seiner Ankunft aus der Lombardei in Siena für die Spanocchi malte, ein Brustbild der heiligen Catharina war. Merkwürdig genug zeigte er sich schon bei dieser Schöpfung unabhängig von dem Einflusse Leonardo da Vincis und unabhängig von dem Typus, den Sano di Pietro erfunden hatte. Viel später hat er in der Kapelle am Hause Benincasa die Lunette über dem Altar al fresco gemalt. Es sind Engel, die einen Baldachin emporziehen. Ihre Schönheit kann wirklich eine himmlische genannt werden; ihr ganzes Wesen athmet die selige Wonne ihrer paradiesischen Heimath. Selbst die Grazie der Amoren, die Soddoma in der Farnesina dargestellt hat, ist hier überboten worden.

Die Predigermönche Sienas weihten in der Kirche ihres Ordensstifters, in San Domenico, der heiligen Catharina eine Kapelle und beauftragten Soddoma mit der Ausschmückung derselben. Es ist ein viereckiger Raum, über den sich ein Kreuzgewölbe erhebt das in einer Lanterna abschliesst. Die drei innern Wände endigen oben in Halbkreisbogen, während sich die vierte Seite als freie Oeffnung in die Kirche darstellt. Aussen über dem Eingangsbogen, also auf die innere Kirchenwand, malte Soddoma Gottvater. Er ist beim Erdbeben von 1798 zu Grunde gegangen. Die innere Leibung des genannten Durchgangsbogens theilte der Maler in verschiedene Felder ab. Oben in der Mitte brachte er einen Engel an, der in jeder Hand einen Kranz hält. Darunter links und rechts in viereckiger Umrahmung dort zwei blumenstreuende, hier drei neugierig hinabschauende Putten. Unter jenen ist der Evangelist Matthäus, ein grosses Buch am oberen Rande mit der linken Hand haltend; die Feder hat er in der rechten. Seine Augen sind auf den Engel gerichtet, der ihm eine Stelle in einem Buche zeigt. Auf der anderen Seite, ihm gegenüber, sehen wir einen anderen Heiligen mit einem Zirkel, zu dem eben ein Engel herantritt, um ihn nach oben zu weisen. Die beiden untersten Bilder links und rechts im Bogeninnern, den Dominicanergeneral Raimondo von Capua und Tommaso Nacci, beide Beichtväter und Biographen der heiligen Catharina, hat erst im Jahre 1596 Francesco Vanni gemalt. Betrachten wir nun das Innere der Kapelle. Hier hat Soddoma die im Halbkreis abschliessenden Wandflächen ausserordentlich elegant und geschmackvoll umrahmt, und die Restauration, die 1840 vorgenommen wurde, hat die schönen Ideen des Meisters zum Glücke nicht verdorben. Viereckige Pfeiler, von denen wir immer eine Seite voll und die andere in der Verkürzung sehen, lässt er in den vier Ecken zusammenkommen. Die vier Ecken aber hebt er malerisch als solche auf, indem er die beiden hier in der Kante sich berührenden Vollseiten der zwei Pfeiler jedesmal als eine einzige Bildfläche behandelt. Auf dieser breiten Fläche

nun, so wie jedesmal links und rechts auf den verkürzten Seiten der Pfeiler nimmt er Candelaber zur Pfeilerfüllung. Sie sind prachtvoll phantastisch antik geformt und buntfarbig auf goldigen Grund gemalt, welcher von schmaler architektonischer Gliederung eingefasst wird. Wie schmuck und würdig zugleich nehmen nur diese vier grossen Candelaber die vier Ecken des Raumes ein! Auf einer Basis, die den dreiseitigen antiken Altären nachgebildet ist, erheben sich eine Reihe Schalen über einander, auf und zwischen denen tragend oder verzierend artige Figuren erscheinen. So halten an den beiden hinteren Candelabern nackte Fackelträger die zweite Schale, auf der Pfauen sitzen, und darüber heben im Tanze sich umschlingende Mädchen die dritte empor, von der dann eine Draperie baldachinartig auf sie herniederfällt, während von hier gleichsam als eherner Opferdreifuss die letzte Schale nach oben geht, aus welcher zwischen zwei am Rande hockenden Amoretten eine volle Flamme hochaufschlägt. Bei den beiden grossen Candelabern der Vorderwand stehen auf der unteren Schale zwei grössere Frauengestalten, welche gleich die Schale mit der Drapirung und dem flammenden Dreifuss darüber tragen. Sie repräsentiren die vier Tugenden, hier die Gerechtigkeit in dem dünnen, ganz durchsichtigen Gewand, und die Kraft mit der Säule, dort die Mässigkeit mit dem Mischgefäss und die Weisheit mit dem Spiegel. Die acht schmalen Candelaber auf den verkürzten Pfeilerseiten, also immer zwei links und rechts von jedem grossen im Eck, ruhen auf antiken Löwen- oder Greifenfüssen und sind mit mythologischen Gestalten und Amoretten verziert. Darüber auf den Kanten der sehr fein und stylvoll behandelten Capitäler sitzt jedesmal ein Amor, so dass sich zwei auf jeder Wand von hüben und drüben symmetrisch entsprechen. Der eine versteckt sich hinter eine Maske, der andere giesst Wasser aus, andere halten Blumen oder Kränze, und alle in reizender Haltung sind voll kindlich schalkhafter Liebenswürdigkeit. An jeder Wandfläche nun unter den Wölbungen der Decke hin spannt sich von den Pfeilern aus ein breiter gemalter Bogen, von denen sich jeder

in drei Rundungen anscheinend in den freien Himmel öffnet. Hier aber in diesen Oeffnungen treiben wieder Amoretten ihr köstliches Spiel. Sie sind dazu da, um die dichten, festlich heiteren Blumenguirlanden festzuhalten, aber sie gefallen sich dabei in allerlei losem Scherz. Sie gucken neckisch herab oder wenden sich komisch ernsthaft von uns fort, sie klettern in die Oeffnungen hinaus oder schlüpfen eben drollig hervor. — Auch die Basen unten an den Wänden verdienen noch unsere Beachtung. Der Maler hat sie als sockelartige Vorsprünge gedacht, und unter jeden Pfeiler ein gemaltes Marmorrelief mit Engeln zur Verzierung eingelegt; an der Hinterwand aber sind noch insbesondere zwei Medaillons angebracht, welche gleichsam in getriebener Metallarbeit die Einsegnung und den Tod der heiligen Catharina zeigen. Ueber diesen Basen nun und zwischen jenen Pfeilern mit den Bogen sind auf den drei halbkreisförmig abgeschlossenen Wänden die grossen Freskogemälde, die wir jetzt beschauen wollen.

Links die reiche Composition stellt uns die Macht der Fürbitte der heiligen Catharina dar. In der Mitte am Boden, zusammengebrochen, die Hände auf den Rücken gebunden, liegt enthauptet der Verbrecher. Ein Henkersknecht rechts steckt eben das blutige Schwert wieder in die Scheide, ein anderer links in zerrissenem Hemd packt bereits den entseelten Körper und schaut, den weiteren Befehl erwartend, um nach dem Hauptmann. Dieser, eine jugendliche, kräftig schöne Mannesgestalt, bürgt uns durch sein offen freies, ritterlich edles Wesen, dass hier ein Act gewissenhafter Gerechtigkeit vollzogen worden ist. Hinter dieser Gruppe stehen ein Krieger und ein paar Dominicaner, von denen der eine das Kreuz noch vor sich hält, wie er es dem Missethäter im letzten Momente hinhielt, der andere aber hebt das bluttriefende Haupt empor. Ringsum dichtgedrängt Krieger und Volk bis hinein in die Landschaft, wo überall auf erhöhten Punkten eine gaffende Menge Platz genommen hat. Ein dreister Bube hat sich mit dem Kopfe zwischen den Beinen des Soldaten und des einen Dominicaners durchgedrängt, und ein Hündchen ist ganz nach

vorn gekommen. Rechts am Rande befindet sich eine Gruppe von Frauen in ernster Betrachtung stehend oder im Gebete knieend. Auf der andern Seite aber neben dem Hauptmann, der uns das Recht und die Gewalt des irdischen Königs und Gesetzes so anständig vergegenwärtigt, knieen in sich versunken zu frommer Fürbitte zwei Nonnen. Und hinter ihnen, verklärt in göttlichem Entzücken, schaut schon zum Himmel empor die heilige Catharina. Das allmächtige Flehen ihrer reinen, unendlich liebevollen Seele ist erhört: auch dem Sünder öffnet sich der Himmel in Gnade, und aus ihm herniedergesandt tragen und geleiten nun drei Engel die Seele des Unglücklichen ins Paradies. Weg von der widerlich grässlichen Scene auf der Erde zieht die Heilige auch unsere Seele ganz zu sich und erhebt sie mit sich empor in die Regionen des Friedens und der Erbarmung, der Milde und Schönheit.

Catharina von Siena war in Rom in Santa Maria sopra Minerva beerdigt worden. Aber nach ihrer Heiligsprechung kam ihr Haupt als Reliquie in ihre Vaterstadt zurück und wurde in kunstvoller silberner Urne auf dem Altare der Catharinenkapelle in San Domenico aufgestellt. Durch diesen Altar nun wird die Hinterwand des Heiligthums in zwei Hälften getheilt. Auf die eine malte Soddoma den Erlöser, der in göttlicher Herrlichkeit der Heiligen erscheint. Das Himmelslicht umfliesst den Gottessohn in goldener Fülle und Engelchöre umschweben ihn. Ein weites blaues Gewand bedeckt seinen linken Arm und Rücken und wallt weithin vorn über seinen Körper; der freie rechte Arm ist tröstend und segnend, verheissend und verleihend erhoben, und aus dem hehren Antlitz leuchtet Gnade und Huld. Catharina aber ist vor einem Pfeiler ohnmächtig in die Arme der beiden Klosterschwestern gesunken, mit denen sie eben andachtsvoll die heiligen Schriften las. Das Buch und ihr Symbol, die Lilie, liegen vor ihr am Boden. Doch das ist keine irdische Ohnmacht. Wo die Seele eins werden soll mit dem Erlöser, muss sie von allem Körperlichen sich losringen, muss alles Irdische im Menschen ersterben. — „Wo Drei in meinem Namen

versammelt sind," so verheisst Christus, „da bin ich mitten unter ihnen." Doch hier fühlen wir nicht blos eine gewöhnliche Geistesgemeinschaft. Hier erscheint der Gottessohn mit seiner himmlischen Glorie in Wahrheit und Wesenheit. Hier hat sich die Jungfrau in glühender Inbrunst auf den Schwingen heiliger Liebe erhoben hin in jene Regionen, wo der Glaube zum Schauen wird, wo der Gottessohn vor ihrem Auge steht, wo seine Nähe mit Wonneschauern sie durchbebt. Aus diesem hingesunkenen schönen Körper ist für einen Augenblick der Geist in seine ewige Heimath zurückgekehrt; alles irdische Leben ist aus ihm geflohen, aber ein Abglanz himmlischen Daseins verklärt ihn und strahlt aus ihm beseligend auch uns entgegen. — Der visionäre Moment ist mit einer Wahrheit und Erhabenheit dargestellt, wie das vielleicht der gesammten Kunst nicht zum zweiten Male gelungen ist. Selbst die Erde feiert hier einen Tag des Herrn. Ruhe und Frieden weilt über der zugleich grossartigen und lieblichen Landschaft, und indem sich mit ihr eine imposante monumentale Architektur harmonisch vereint, wirkt sie bedeutsam und feierlich.

Eine Vision anderer Art vergegenwärtigt uns der Künstler auf der Wandhälfte rechts vom Altar. Das Sacrament der Messe ist der Gipfelpunkt aller Gnaden und Mysterien des katholischen Cultus. Die heilige Catharina nahm die Hostie nie ohne von einer wunderbaren Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Göttlichen, nach der Anschauung des ewigen Geheimnisses durchzittert zu sein. Ihrer gewaltigen Begeisterung, ihrem schwärmerisch-kühnen Gemüthe erschliesst sich in Wahrheit der Himmel. Ein Engel selbst ist es, der herniederkommt und ihrem Munde die wunderbare Speise darreicht, und ihrem Geiste offenbart sich der dreieinige Gott. Wiederum an einem Pfeiler und zwischen zwei Nonnen sehen wir die heilige Catharina. Die eine Schwester, die in der herabhängenden Rechten ein Buch hält und die Linke auf die Brust legt, wendet sich in lieblicher Demuth zur Seite; die andere kreuzt ihre Arme über der Brust und zieht hier schüchtern und sinnend den Schleier zusammen. Todtenkopf und Crucifix,

Bibel und Lilie hat Catharina in diesem Augenblick neben sich auf den Boden gelegt, noch sind seitwärts zu diesen hinab beide Arme gerichtet; aber ihr Haupt ist bereits in entzückter Freude emporgehoben; ihren Mund nähert sie der Hostie mit blutrothem Kreuze darin, welche ihr der Engel bringt; ein zweiter neben diesem hat eine Blumenkrone auf dem Köpfchen und in der Hand ein Kreuz. Darüber im Schoose der Madonna strebt das Christkind mit Kopf und Händchen vor- und niederwärts, als ob es nach der heiligen Catharina verlange und sich ihr entgegensehne. Noch weiter aufwärts links über der Madonna schwebt die Taube des heiligen Geistes und ihre goldenen Strahlen leiten uns zuletzt zu dem hoch oben weilenden Gott-Vater.

Ein Altar, an dem die Messe gelesen und den Gläubigen die Hostie gespendet wird und der der heiligen Catharina geweiht ist, konnte keine geeigneteren Darstellungen zur Seite haben. Alles ist hier edle Zeichnung und milde, sanfte Harmonie der Farben; zarte Empfindung und Tiefe des Gedankens, ideale Schönheit und erhabene Auffassung. Jedes der beiden Bilder ist eine vollendete Composition in sich selbst und beide zusammen bilden mit dem Altar ein bedeutungsvolles Ganzes. In der Höhe des Altars, links und rechts dicht an diesen sich anschliessend, die himmlischen Visionen: dort Christus und hier die Dreieinigkeit; unten aber symmetrisch, nach den Rändern der Wand hin von einander entfernt, jedesmal die Heilige zwischen zwei Nonnen am Pfeiler. Diese Pfeiler im Bilde selbst sind ein sonderbarer Gedanke des Künstlers, der dadurch gerade dem Ganzen einen eigenthümlich feierlichen Effect zu geben wusste. Uebrigens erinnern sie merkwürdig genug eben dadurch an die Säule, unter der die Jo in der Scene mit Hermes und Argos sitzt, wie wir diese auf Wandgemälden in Pompeji und im römischen Hause des Palatinischen Hügels finden.

Wir bemerkten, dass schon in der Innenwölbung des Eingangsbogens zwei Bildnisse nicht von Soddomas Hand waren, sondern dem späteren Francesco Vanni angehörten. Eben

dieser hat auch das Gemälde auf Leinwand ausgeführt, das am Ende des sechszehnten Jahrhunderts auf die dritte Innenwand der Kapelle aufgeklebt wurde. Hier ist die Heilige dargestellt, wie sie Dämonen austreibt. Die Arbeit verdient jede Anerkennung, und doch bedauert man schmerzlich, an dieser Stelle ein Fresko von Soddoma zu vermissen. Es ist viel darüber gesprochen und nach den Gründen davon gefragt worden. Vasari berichtet, dass der Maler theils aus Trägheit und Laune, theils weil er nicht bezahlt wurde, die Vollendung der Kapelle aufgegeben habe. Hätte er halb so viel gesagt, er würde viel mehr gesagt haben. Uebertriebene Arbeitslust lag nicht in Soddomas Natur, und aus reiner Devotion hat er nie einen Pinsel in die Hand genommen. Wenn die Mönche kein Geld mehr besassen oder ausgeben wollten, dann erhielten sie selbstverständlich auch nichts mehr gemalt.

Soddoma hat vielleicht niemals einen vollständig ausgeführten Carton angefertigt. Meistens malte er auf den frischen Kalk nach seiner Skizze und nur einzelne Figuren, nur einzelne, besonders schwierige Partieen zeichnete er mit Kohle in derselben Grösse, in der er sein Werk zu machen hatte. Wenn von derartigen Studien oder Hilfsarbeiten nichts mehr vorhanden ist, so braucht das nicht aufzufallen. Wohl aber ist es auffallend, dass wir von einem Meister, der doch in seinem langen Leben ziemlich viel Fresken und Staffeleibilder entworfen hat, so ausserordentlich wenig Skizzen und Handzeichnungen besitzen. Eine Sammlung davon, die Padre della Valle im Museo Ciaccheriano sah, ist für uns verschwunden und verschollen. Ein Bild wie die Judith in der Gallerie von Siena darf nicht sowohl eine Studie, als ein wirklich fertiges Werk genannt werden, und nur die kleine Anbetung der Könige dort ist als eine Farbenskizze zu bezeichnen. Mancherlei bewahren die Uffizi in Florenz; viele Blätter sind es allerdings auch nicht, und die meisten von ihnen können nur für ganz flüchtig hingeworfene Ideen gelten. Sorgsam durchgeführt ist nur eine einzige Rothstiftzeichnung; sie verräth noch das strenge Vorbild Leonardos in der Art, wie sie gemacht ist.

Ausdruck und Charakter des Kopfes aber sind so sehr der Typus dieses grossen Meisters, dass er noch bis vor Kurzem als der Autor der Zeichnung galt. Sie stellt das Brustbild eines Jünglings in halber Lebensgrösse dar. Der eng anliegende Rock, der pelzverbrämte Ueberwurf sind sehr geschickt gezeichnet. Das schwärmerisch jungfräulich-weiche Antlitz wird von dichten Locken umrahmt, auf denen ein voller Lorbeerkranz ruht. Auf keinen Fall kann die Arbeit später als in das Jahr 1515 gesetzt werden; sie gehört in die Epoche, die mit den Fresken in der Farnesina abschliesst. — Aus einer späteren Zeit ist eine noch leidlich gut behandelte Kreuz-Abnahme, braun in braun, mit weissen aufgesetzten Lichtern. Auffassung und Composition sind wesentlich von dem Altarbilde in der Gallerie Sienas verschieden. — Eine kleine Christusfigur stimmt fast durchaus mit derjenigen überein, die wir in der Catharinenkapelle bewundert haben. — Ganz entschieden als Vorarbeit für die Fresken derselben erweist sich eine Federzeichnung, welche die heilige Catharina ohnmächtig zwischen den beiden Nonnen hingesunken darstellt. Auf dem Pfeiler steht die Jahreszahl 1526 und es ist bezeugt, dass diese früher auch auf dem ausgeführten Gemälde an betreffender Stelle zu lesen war.

Wer Soddomas riesiges Talent und seine leichtfertige Art zu arbeiten bedenkt, der darf billig erstaunt sein, dass er doch in einem langen Leben verhältnissmässig sehr wenig Werke geschaffen hat. In den Gallerien Italiens ist er nur da und dort und meist dürftig genug vertreten. Ausserhalb Italiens zählen seine Bilder zu den grössten Seltenheiten. In Berlin ist vor einigen Jahren ein kreuztragender Christus erworben worden, der nur mittelmässig ist. Nach England sind ein paar seiner besten Arbeiten aus seiner frühesten Zeit von Siena aus verkauft worden, worüber wir früher gesprochen haben.

Turin besitzt ausser der erwähnten Madonna in throno und der Lucrezia noch eine heilige Familie, die nicht übel ist. Eine andere heilige Familie im Palazzo Borghese in Rom, wo Joseph und Maria in Halbfigur und nur das Christkindchen

in ganzer Gestalt erscheint, macht gerade keinen bedeutenden, doch einen heiter angenehmen Eindruck und muss um das Jahr 1517 gemalt sein. Die beiden sogenannten Ecce homo der Uffizi und des Palastes Pitti in Florenz, auf denen wir jedesmal Christus zwischen Schergen in Halbfigur sehen, können keine besondere Beachtung beanspruchen.

Das Brustbild eines Unbekannten, das sich im Pitti befindet und um 1530 entstanden sein wird, ist zwar eine ganz ordentliche Arbeit, aber nicht gerade ein Meisterstück. Ein kleines Gemälde, Madonna mit dem Leichnam Christi und der Apostel Johannes in Halbfiguren, befindet sich seit Kurzem in der Gallerie von Pisa und ist kaum der Rede werth. Ugurgieri erwähnt eine Bahre in Grosseto, sowie ein schönes Altarbild in S. Agostino in Massa, die ich beide nicht gesehen habe, die aber beide äusserer Umstände willen in die letzte Periode Soddomas gesetzt werden können.

Wir haben auf den verhängnissvollen Einfluss hingewiesen, den Soddomas Freskomalerei auf seine Staffeleibilder ausübte. Wenn er im Fresko selbst immer kühner und dreister wurde, so hat das doch derartigen Werken keinen Eintrag gethan. Im Gegentheil, wir werden sie von Jahr zu Jahr als vollendeter und bedeutender anerkennen müssen. Nach meiner festen Ueberzeugung hat er auch für die Catharinenkapelle keine grossen vollständigen Cartons gemacht. Nur wenige Contouren sind vorgeritzt, ohne dass auch sie von seiner beweglichen unstäten Phantasie und seiner rasch verwegenen sicheren Hand eingehalten worden wären. Rastlos schaffend und umschaffend bethätigt sich dieser stürmische ungestüme Künstler bei jeder seiner Arbeiten. Leichter und sicherer als er hat vielleicht niemals ein Maler gezeichnet. Mitten in der Ausführung drängt sich bei ihm noch ein Gedanke nach dem anderen in seine ersten Entwürfe ein, taucht noch eine Figur nach der anderen in seiner Einbildungskraft auf: daher wachsen unter seiner Hand da oder dort, wo sich nur noch Raum dafür bietet, immer neue Gestalten hervor, und so erhalten seine Compositionen nicht selten etwas Beengtes und Ueberladenes. Das schöne

Maass, das Soddoma im äusseren Leben nicht besass, wird dann auch zuweilen in seinen künstlerischen Schöpfungen vermisst. Denn ganz und gar lässt sich doch in keiner Individualität der künstlerische Genius und der sittliche Charakter scheiden. Die innigste Identität, die harmonische Verschmelzung von beiden ist freilich sehr selten. Weil sie in Rafael und Michel Angelo so wunderbar vorhanden war, darum erscheinen auch beide so einzig gross in ihrer Art. Bei Rafael sind überdies Natur und Geist in unveränderlichem Gleichgewicht und desshalb wirkt beides, seine Persönlichkeit und seine Kunst, so anziehend und erquickend. Michel Angelo regt uns in der innersten Seele auf, durchschauert und erschüttert uns: Rafael aber versöhnt uns in uns selbst und mit der menschlichen Wesenheit. Jener ist ganz Erhabenheit und Energie des Strebens, dieser milde Harmonie. Jener übertrifft alle Künstler durch sein Können und die Grossartigkeit seiner Erfindung; allein indem er seine ganze Persönlichkeit an ein Menschenunmögliches setzt, hat seine Erscheinung etwas düster Melancholisches und hat sein künstlerisches Leisten als Ganzes betrachtet etwas Skizzenhaftes, etwas unvollendet Symbolisches gleich jenen Domen des Mittelalters, an denen der Menschengeist ein halbes Jahrtausend schuf, um sie doch zuletzt als ein Unfertiges, als ein ungelöstes Räthsel in eine ganz neue Zeit und in eine ganz andere Welt hineinragen zu lassen. An Schöpferkraft steht Rafael tief unter Michel Angelo. Weil jedoch jeder Widerspruch zwischen Wollen und Können bei ihm aufhört, weil er immer nur will, was er kann, und kann, was er will, so bringt er uns immer ein in sich Fertiges, Abgeschlossenes, Vollendetes vor Augen. In seiner Kunst und in seiner Persönlickkeit scheinen alle Disharmonien der menschlichen Natur aufgelöst, und eine holde Täuschung versetzt uns bei ihrer Betrachtung in jene Ruhe und in jenen Einklang mit uns und mit der Welt, welche die Menschheit als ihr höchstes Glück sucht und doch niemals finden darf, wenn in Kampf und Streben, in Fortschritt und Entwickelung ihr wahres Glück und Wesen besteht.

Ein Zeitalter nun, dem zwei solche Männer, dem in zwei so hohen Potenzen nicht blos die grossen Gegensätze innerhalb der Kunst, sondern auch die beiden Pole, die ewigen Divergenzen innerhalb der menschlichen Natur, vor Augen gestellt waren, ein solches Zeitalter mochte wohl in einen leidenschaftlichen Streit über den Vorrang des einen Meisters vor dem anderen gerathen. Ob es ihn aber löste oder nicht, immerfort blieben Michel Angelo und Rafael der absolute Maassstaab für alle übrigen Künstler.

Vasari empört unser Gefühl durch die Ungerechtigkeit seines Urtheils in einzelnen Fällen. Allein im Grossen und Ganzen behält er, wie so oft, auch gegen Soddoma Recht. Wir müssen ihm zugeben, dass Soddoma sich weder Schranke noch Ziel gesetzt hat, dass er nicht nach den höchsten, nicht nach ewigen Idealen selbstbewusst und mit ethischer Energie gestrebt hat. Wir müssen ihm zugeben, dass Soddoma seine excentrische Natur nicht durch Besonnenheit der Erkenntniss und durch sittliches Wollen beherrscht und gestaltet hat. In seinen Kunstleistungen und in seinen Lebensschicksalen musste sich das rächend und strafend offenbaren. Ihm fehlte ebensowohl ein bewusstes, reges und consequentes Vorwärtsstreben, als eine gleichmässige Gewissenhaftigkeit und fleissig treue Ausdauer bei der Ausführung seiner Werke. Darum hat er sein reiches Talent nicht bis zu dem Grade entwickelt, bis zu welchem es entwickelt werden konnte; und darum hat er — wenige Fälle ausgenommen — seinen Schöpfungen nie diejenige Vollendung gegeben, welche er ihnen zu geben gewiss im Stande war. Dass er dennoch geleistet hat, was er leistete, dass er dennoch von einem Künstler und Kunstkenner, wie es Annibale Caracci war, wegen seiner hohen Meisterschaft und wegen der Reinheit seines Geschmackes verherrlicht werden konnte: das spricht für die Ausserordentlichkeit seiner Befähigung und für seine wunderbare Anlage. Allein nur um so weniger ist dann ein ethischer Vorwurf verwehrt. Wir haben mit unbedingter Anerkennung seine Werke in der Catharinenkapelle geschildert und Jeder, der sie betritt,

wird von all der Schönheit überrascht und ergriffen sein. Damals, sechs Jahre nach Rafaels Tode, ist wenigstens von der gesammten Florentiner und Römischen Schule nichts gemalt worden, was einen so erfreulichen und wohlthuenden Eindruck machte. Desto schmerzlicher empfindet dann der wohlwollende und verständige Beobachter da oder dort einen Mangel in der Zeichnung oder Composition und im Ganzen eine gewisse Hast und Flüchtigkeit in der Arbeit. So einzig die Fresken der Catharinenkapelle in jener Zeit dastehen, bleibt dennoch auch hier das Wort wieder wahr: „wären sie noch ein klein wenig besser, so würden sie ganz unendlich besser sein.“ Wir sagten, dass Soddoma wahrhaft Grosses gelungen ist und dass er dennoch nicht zu den Grössten gehört. Wir fragen jetzt, ob es nicht seine sittliche Schuld ist, wenn er nicht unmittelbar neben den Heroen seiner Zeit seinen Platz errungen hat; allein wir haben nicht den Muth, diese Frage zu beantworten. Nicht blos das Talent, sondern auch der Charakter ist doch im letzten Grunde ein Naturgegebenes, das sich wohl unter dem Einfluss der Zeit und unter dem bewussten reflectirten Willen der Persönlichkeit gestalten, aber niemals umgestalten lässt, das einer ethischen Beurtheilung nur sehr beschränkt Raum gibt und von ihr jede Vorsicht und Zurückhaltung fordert.

Im Jahre 1527 beauftragte die Sieneser Dombauhütte den Maler Soddoma mit einem Carton für das eigenthümliche Marmorpaviment des Domes, für das Beccafumi schon seit zehn Jahren vorzügliche Zeichnungen geliefert hatte. Soddoma aber hat jenen Auftrag eben so wenig ausgeführt, als jene Sculpturen, die ihm 1515 übertragen waren. Ueberhaupt verfliessen jetzt wiederum ein paar Jahre, aus denen uns jede Nachricht über sein Verbleiben und sein Schaffen fehlt. Wir wissen nur noch, dass er sich 1527 wieder bei dem Rennen in Siena betheiligte, dass er dann in demselben Jahre in Florenz im Spitale von Santa Maria nuova krank darniederlag und dass inzwischen sein Atelier in Siena von seinem eigenen Schüler Girolamo di Francesco Magagni ausgestohlen wurde.

Eine allgemeine leidenschaftliche Aufregung und gewaltige Ereignisse erfüllten die Welt. Durch die Besiegung und Gefangennahme Franz I. war Kaiser Carl V. zunächst über Italien alleiniger Herr geworden. Der darauf erfolgte Bruch mit dem Papstthum förderte in einem ihrer bedenklichen, ja gefährlichsten Momente die Sache der Reformation und führte im Mai 1527 zu jener Eroberung und Plünderung Roms, die an die Schreckenszeiten barbarischer Völkerwanderung erinnerte. Hatte diese die Weltherrschaft der römischen Cäsaren zertrümmert, so schien jetzt die Gewalt der Nachfolger Petri über die Christenheit ihr letztes Ende erreicht zu haben. Aus Schmerz über diese Ereignisse soll das edle Herz des Grafen Castiglione, der in Spanien bei Carl V. Gesandter Clemens VII. war, gebrochen sein. Die nationale Bedeutung und die politische Freiheit Italiens waren in Wahrheit auf Jahrhunderte hin vernichtet. Mit welchen Gefühlen ist wohl damals im Juni 1527 Macchiavelli gestorben! Die Wohlfahrt und der Reichthum des Landes fingen an in Verfall zu gerathen. Die schöpferische Geisteskraft des so schön als mannigfach begabten Volkes wurde gebrochen. Allerdings hat sich die Hierarchie und der Clerus noch einmal in kühnster Reaction erhoben, aber der Lebenshauch, der von dieser über Italien ausgehen sollte, fiel wie ein Giftthau auf eine Cultur, die eben noch in der Geistesfreiheit so wonnevoll als üppig sprosste und blühte. Man erstaunt wol, wie schnell sich Italien, wie schnell sich namentlich die ewige Stadt nach dem Sturme von 1527 wieder erholte. Allein es ist viel staunenswerther, wie vollkommen verändert mit einem Male diese Welt erscheint. Staat und Kirche, Kunst und Wissenschaft — Alles nimmt ein ganz neues Aussehen an. An ein und demselben Menschen, je bedeutender seine Individualität oder seine Stellung ist, desto mehr lässt sich an und in ihm selbst diese Umgestaltung wahrnehmen. In der Epoche der Völkerwanderung mochte das Schiff Petri als die Arche erscheinen, die alle Cultur über die Fluthen hin in eine schönere Zukunft rettete. Mit dem sechszehnten Jahrhundert aber verwandelte es sich in eine

Strafgaleere, welche die freien Geister in ihre tödtlichen Fesseln schlug und auf der nur noch Sclaven oder Sclavenvögte zu sein schienen.

Zuerst freilich packt den armen Menschen immer und überall die Noth und Sorge des Tages. Kunst und Handwerk mussten nach 1527 froh sein, wenn sie nur erst wieder Brod und Arbeit fanden. Manch Leben ging darüber zu Grunde, und ungesagt und ungezählt sind die Leiden, die auf Tausenden lasteten. Für Charaktere von Soddomas Art, die nur allzu sehr dem Tage und dem Augenblicke sich überlassen, sind solche Zustände und Epochen gewiss besonders schmerzlich und verhängnissvoll. Wenn die Ueberlieferung in dieser Zeit über ihn verstummt, so mag sie uns diesmal wohl nur Trauriges verschweigen. Nachdem wir Soddoma zuletzt 1527 auf dem Krankenbette in Florenz gesehen haben, finden wir ihn 1529 in Siena wieder, wo er im Auftrage der städtischen Behörde beschäftigt war.

Ein ehrwürdiges und stolzes Denkmal von Sienas Geschichte und Kunst erhebt sich im Mittelpunkte der Stadt, an der unteren Seite des Campo, das gothische Rathhaus, welches im Uebergange aus dem dreizehnten in das vierzehnte Jahrhundert entstand und dessen Inneres nach und nach von den Meistern späterer Kunstperioden ausgeschmückt würde. Lorenzetti schilderte im Friedenssaale 1337 in umfangreichen Wandgemälden so naiv als gelehrt, so tiefsinnig als anschaulich Wesen und Folgen des guten wie des schlechten Regimentes. Taddeo Bartoli entwarf 1415 auf den Wänden der Kapelle die Geschichte der Madonna und die Gestalten der Evangelisten und Kirchenväter, während er die Wölbungen der Decke durch seine lichten und leichten Engelgestalten auf blauem Grunde zu einem Abbild des Himmels machen wollte. In der Vorhalle, die aus der Kapelle in den sogenannten grossen Saal führt, malte er Helden und Weise aus der jüdischen und der heidnischen antiken Welt, sowie Symbole und allegorische Figuren mit ernsten mahnenden Inschriften. Drinnen aber im grossen Saale selbst hatte bereits 1315 Simone di Martino, Petrarkas gefeierter Freund, auf der

Hauptwand die thronende Madonna, umgeben von Engeln und zahlreichen Heiligen, grandios in den Formen und Verhältnissen dargestellt. Denn die himmlische Schutzpatronin der Stadt sollte an erster Stelle und in majestätischer Weise verherrlicht werden. An der, der Fensterseite gegenüber liegenden Langwand, sowie an der anderen Schmalwand wurden später unten in gemalten Nischen, ähnlich wie jene Päpste Sandro Botticellis in der Sistina, die Einzelngestalten alle der Heiligen angebracht, welche Siena der Kirche gab und welche seinen Ruhm und Schutz im Himmel bilden. In der Höhe über diesen Heiligen bemerkt man anspruchslos und in bescheidener Grösse drei Begebenheiten aus Sienas Geschichte: die Belagerung Montemassis sowie die Schlachten von Torrita im Val di Chiane und von Poggibonsi.

Wir verweilen hier bei den Bildnissen der kanonisirten Sienesen. Sano di Pietro schuf 1461 in der edlen und lieblichen Gestalt Catharinas „die wunderwirkende Jungfrau und glorreiche Braut Christi", als welche die Heilige in der Unterschrift bezeichnet wird. Gleichzeitig hatte neben ihm Meister Vecchietta den alten wohlbekannten Typus des San Bernardino Succiafichi gemalt. Andere Heilige waren von anderen Künstlern dargestellt. Wenn aber nun im Jahre 1529 die sienesische Regierung die Ausführung der Heiligen Ansano, Vittorio und Bernardo Tolomei anordnete, so dürfen wir darin ein Zeichen erkennen, dass sie es bei den schwierigen Zeitläuften für sehr nöthig hielt, sich im Himmel der Gnade und Fürbitte jedes einzelnen Stadt-Patrones zu versichern. Soddoma aber löste die ihm gestellte Aufgabe in grossartigem Style.

Ansano, aus dem vornehmen Geschlecht der Anicier in Rom, war nach Siena gekommen, um dort das Christenthum zu verkündigen und im Jahr 303 in der Blüthe seiner Jugend für das Evangelium zu sterben. In grüner Toga, den weiten rothen Mantel darüber, einen langen Stab mit einem Fahnenwimpel in der Linken, hold und schön wie ein Gott, so schreitet der begeisterte, vornehm edele Apostel heran und tauft einen Mann, der sich vor ihm auf die Kniee niedergelassen hat. Man

sieht, man fühlt es diesem Manne an, mit welch innerer Glückseligkeit und mit welcher Demuth er das Sacrament empfängt. Ein anderer, der indess wartend an der Seite kniet, geht ganz in Hoffnung und in Sehnsucht auf. Ein Engel vorn an der rechten Seite hockt vor einer grossen, vorzüglich schön geformten Vase und giesst Wasser in dieselbe ein. Geschäftig, in kindlicher Munterkeit und aufmerksam gewärtig auf den Wink des Heiligen, wendet er sich ein wenig um und hebt seinen Kopf rückwärts nach diesem empor. Eine Nische mit Muschelwölbung im Fond, vor diesem erst kleinere Pfeiler mit einem Bogen und dann grössere mit geradem Gebälk als Schlusseinrahmung: das ist der würdige, weihevolle Raum, worin Sant Ansano die Taufhandlung vollzieht. Die Nische, die nicht eine gewöhnliche Statue aufnehmen soll, verwandelt sich hier gleichsam in eine kleine halbrunde Kapelle. Der Architekt wird die ganze Composition, der Bildhauer die decorativen Details als Muster der goldenen Renaissance ansprechen. Der Kenner Soddomas indessen findet sich höchlich überrascht, wenn er die Geduld und liebevolle Hingabe bemerkt, mit der diesmal der Meister seine Ideen bis ins Kleinste durchgeführt hat: die ausserordentlich feinen architektonischen Gliederungen, die freien Verzierungen, die Victorien oben links und rechts in den Zwickeln des Bogens, die Bildwerke auf jener grossen Vase. Alles ist eben so gewissenhaft construirt als sorgfältig gemalt. Der Künstler zeigt hier eine Ueberfülle von Erfindungen und weiss sie stylvoll zu beherrschen; sein reger und weicher Geist offenbart sich in seiner ganzen Kraft und Eigenheit, aber auch zugleich massund haltungsvoll. Hier scheint wirklich einmal das Bild, wie es im Innern vor der dichterischen Phantasie des Malers stand, ungeschädigt, ungetrübt und unverletzt heraus in die Erscheinung getreten zu sein. Die kunstverständigen Eklektiker vom Anfange des siebzehnten Jahrhunderts gaben dem Bilde auch das beste Lob, das ihnen zu Gebote stand. Von dem wassereingiessenden Engel sagte der Padre della Valle, er scheine gezeichnet von Rafael und colorirt von Tizian.

In ganz ähnlichem architectonischem Raume — nur dass

sich bei den decorativen Einzelnheiten die Phantasie in voller Freiheit ergeht — steht der heilige Vittorio. Er gleicht einem triumphirenden römischen Imperator, angethan mit dem prachtvollen Brustharnisch und dem zurückgeworfenen blauen Mantel. Sein Heldenkörper mag uns an ein Mars-Ideal denken lassen, aber aus seiner Haltung und seinem Antlitz redet doch ein anderer Geist. Diese Engel zu seinen Füssen sind keine Amoren, wie sie den heidnischen Kriegsgott umspielen. Der eine, der mit dem hochbebuschten Helme rechts am Boden sitzt, ist freilich naiv kindlich gedacht, aber keineswegs als scherzender Liebesgott. Der andere vollends, der auf der linken Seite steht, ein entwickelter Knabe, das Haupt mit Blumen umkränzt, spricht seine Bedeutung deutlich aus. Die Linke mit einem vollen Lorbeerzweig hat er auf den Rand des hohen Schildes gelegt, der aufgerichtet „libertas" lesen lässt. Dass wir uns aber über die Inschrift nicht täuschen und dabei Irdisches im Sinne haben, so weist uns die erhobene rechte Hand des Engels hinauf zum Himmel, wo allein wahre und ewige Freiheit ist. Und für diese Ereiheit hat Vittorio gekämpft nnd gesiegt: seine vorgestreckte Rechte hält das Schwert empor; in seiner herabhängenden Linken hat er den Palmzweig des Siegers und des Märtyrers. Wohl glänzt aus dem jugendherrlichen Antlitz die Freude des Sieges, aber nicht ohne einen starken Zug milder Wehmuth. So offenbart sich kein Mars, sondern eher der kriegerische Engel Michael. Es ist das Ideal des christlichen Helden: die höchste menschliche Kraft und Schönheit, aber dem Himmel geweiht und vom Gottesgedanken durchdrungen und verklärt. Die καλοκ αγαθια im christlichen Sinne ist vielleicht nicht zum zweiten Male so bestimmt erfasst und so vollendet dargestellt als hier in diesem San Vittorio von Soddoma.

Von Bernardo Tolomei erzählt die Geschichte, dass er das Benedictiner Kloster Montoliveto maggiore gründete und dass er sich nicht nur um Kunst und Wissenschaft, sondern auch um die sittliche Erziehung des Volkes verdient machte. Und so vergegenwärtigt uns ihn auch Soddoma als einen ehrwürdigen Vertreter jenes verdienstvollen Ordens, als alten Mann im

langen weissen Gewande, den hohen Abtstab in der einen Hand und ein Buch in der anderen, in das er aufmerksam niederblickt. Ihn umgibt keine geschlossene Nische, sondern hinter seiner Gestalt sehen wir in die freie Landschaft, als ob wir durch diese auch an die andere Mission der Benedictiner, an die Cultur der Erde, gemahnt werden sollten. Die Einrahmung des Bildes besteht in einem buntverzierten Bogen. Hatte Soddoma bei den beiden ersten Nischen noch einmal eine Architektur entworfen, die schon vorher verblüht war, so eilt hier seine Phantasie in die Zukunft voraus und zeigt uns die bizarren Formen des späteren Barrockstyles: Allerlei farbigen Marmor, gewundene und in der Mitte unterbrochene Säulen, Basen und Kapitäle von Bronze. Oben auf dem Bogen ist eine schwere bauschige Draperie, welche von Amoretten in mannigfachen Stellungen sowohl gehalten als artig verziert wird. Ein paar in der Mitte, die an den Weichen einer Wölfin liegen, erinnern an Romulus und Remus. Auf dem Rande steht ein dritter Amorin, welcher heiter lachend Wasser aus einem Gefässe herabgiesst. Andere scherzen anders. — Die beiden ersten Heiligen hat Soddoma 1529, den dritten erst 1534 vollendet. Von 1529 bis 1535 malte Beccafumi die Deckenfresken im Saale del consistoro des Sieneser Rathhauses. Sie sind in vortrefflichem Zustande auf uns gekommen und zeigen viel Talent und noch mehr Studium, aber sie lassen uns kalt. Man wird die Kunststücke des Zeichners nicht verkennen, aber die Gegenwart hat kein Wohlgefallen mehr an den erkünstelten und erzwungenen Stellungen. Die Farben sind correct und bestimmt, gewisse Effecte sind gut gelungen, wenn man nur nicht den Schmelz und die zarten Uebergänge der einzelnen Töne vermisste. Schönheit der Gesichtsbildungen scheint absichtlich hintenan gesetzt zu sein. Beccafumi nun und Bartolomeo de Davis hatten die überlebensgrossen Heiligenbildnisse Soddomas abzuschätzen. Darnach hat er für die beiden ersten 27 Goldducaten erhalten. Wer den ganzen Werth dieser Gestaltungen begreifen will, darf sie nicht nur mit dem vergleichen, was damals in Siena selbst entstand. Man vergleiche

sie mit den Einzelfiguren, wio sie vor ihm Fiesole für die Lorenzokapelle im Vatican und Sandro Botticelli für die Sistina componirt hatten. Man vergleiche sie mit den später entworfenen Papstgestalten in den Ecken des Constantins-Saales im Vatican, und man wird finden, dass Soddoma jenen alten Meistern an Tiefe der religiösen Auffassung und Lebenswahrheit durchaus nicht nachsteht, dass er aber an Idealität und wirklicher Grossartigkeit des Styles die letztgenannten Werke weit übertrifft.

Soddomas drei Heilige im Rathhaus von Siena verdienen in ihrer Art ganz einzig genannt zu werden. Sie machen dem Künstler die höchste Ehre. Es ist fast als hätte der Ernst der Zeiten auch ihn einmal im Innersten seiner Seele ergriffen. Rein und voll entfaltet er den köstlichen Schatz seines künstlerischen Genius vor unseren Augen, und indem er mit der geistigen Erhabenheit seiner Auffassung, mit seinem Sinne für idealschöne Gestaltung eine würdig angemessene Behandlung verbindet, so erreicht er ein Höchstes nicht allein seiner Individualität, sondern der gesammten Malerei.

Im Jahre 1526 ward der Emigrantenadel vor den Thoren Sienas zurückgeschlagen und 1527 wurden die Medici noch einmal aus Florenz verjagt. Allein Carl V., dessen Armee Rom geplündert hatte, trat gleich nachher als Haupt der reactionären Restauration in Italien auf. Florenz, auf dessen Wällen Michel Angelo als Vertheidiger erschien, erlag nach eilf Monaten, und Alessandro Medici erhielt aus Carls V. Hand die erbliche Herrschaft dieser Stadt und seine natürliche Tochter zur Gemahlin. Nach Siena aber führte damals Don Ferrante Gonzaga die vertriebenen Adelsgeschlechter zurück. Geheimbünde und Verschwörungen wurden nun die einzigen Waffen der Sienesen, wie sie in Zeiten der Ohnmacht immerfort die einzigen aller Italiener waren. Nach dem Vorbilde der Laienbrüderschaften und nach der Art der Organisation der Stadttheile bildete sich in Siena die socialdemocratische Gesellschaft der Freizecher, Accadomia de' Bardotti genannt. Ein Oberbardotto stand jedesmal auf zwei Monate an der Spitze. Ein Kämmerer, drei Sindaki, ein Meister der Novizen, zwei Friedens-

richter, zwei Krankenpfleger, ein Kapellan und zwei Tamboure waren ihm untergeordnet. Ihr Haupt- und Bundesfest war der Sanct Catharinentag. Die Heilige Sienas sollte sie im Kampfe gegen Tyrannei und Fremdherrschaft unterstützen. In Sonntagversammlungen wurden Livius' Decaden, sowie Vegezios und Macchiavellis Schriften über Kriegführung gelesen. Die zwei besten Fechter der Stadt gaben den jungen Leuten Unterricht im Waffenhandwerk, welche dann bei Feierlichkeiten Kampfspiele und Kriegsscenen aus der griechischen und römischen Geschichte aufführten. Mit Gut und Blut stand Einer für den Anderen ein. Sie haben wol die Ihrigen mit List und Gewalt aus Gefängnissen befreit. Der alte politische Schwärmer Pacchiarotti hatte sich sein Zimmer mit den Porträts alter Helden ausgemalt; er stellte sich in ihre Mitte, hielt ihnen politische Reden und meinte zuletzt ihre Zustimmung, ihren Beifall zu vernehmen. Geraume Zeit wurde die geheime Verbindung durch die spanische Besatzung in ihren Schranken und in ihrer Verborgenheit gehalten. Man fürchtete die fremde Uebermacht. Selbst der ruhige Bürger war vor dem rohen Hochmuth der Soldateska nicht sicher. Der Maler Soddoma, der von keiner politischen Partei etwas wissen wollte und sich gegen Jeden harmlos und liebenswürdig erwies, musste dennoch von einem spanischen Posten am Stadtthore eine gemeine Beleidigung erdulden. Er beklagte sich darüber beim Fürsten Ferrante Gonzaga und forderte Genugthuung. „Gewiss wäre ich dazu bereit," erklärte der General, „aber wer in aller Welt soll jetzt den Schuldigen herausfinden?" — „Hier ist er," versetzte der Künstler, und brachte das Porträt des Soldaten aus seinem Mantel hervor. Mit seinem ausserordentlichen Gedächtniss hatte er ihn zu Hause ganz getreu gezeichnet und colorirt. Der Maler wurde vom Fürsten und seiner Umgebung bewundert, und der schuldige Soldat erhielt seine Strafe. Noch lange haben sich die Sienesen diese Geschichte ihres Lieblingskünstlers erzählt; die vornehmen Spanier aber bezeugten ihm sofort ihre Achtung und übertrugen ihm die Ausschmückung ihrer Nationalkapelle in San Spirito in Siena.

Ueber dem Altar derselben stellte er ein Tafelbild auf, das unten in viereckigem Raume San Domenico und Michael einfach neben einander zeigt und das erst in dem Halbrund darüber eine reichere Composition enthält. In diesem nämlich reicht die Mutter Gottes dem vor ihr knieenden Sant Alfonso das Ordenskleid der Dominicaner. Zwei Engel schauen mit ihren Köpfchen von hinten hervor. Links steht die heilige Caecilia und rechts Lucia, die uns durch ganz besondere Schönheit anspricht. Dies Altarwerk wurde am 16. April 1530 vollendet, die Fresken auf der dazu gehörigen Wand aber waren bereits im Januar desselben Jahres fertig geworden. Links und rechts malte er wieder in seiner Weise zwei Renaissancepfeiler mit geradem Gebälk, über das sich aber noch ein Bogen spannt. In dem grossen Halbrund nun zwischen Gebälk und Bogen erscheint auf dahinsausendem weissen Pferde, mit flatterndem rothem Mantel über der vollen schweren Rüstung Sant Jago di Compostella. Mit seinem mächtigen Schwerte haut er von rechts her nach links herunter, und unter den Hufen seines Rosses liegen neben und übereinander todt oder sterbend die getroffenen Mauren. Das Ross ist von der höchsten Schönheit. Soddoma verstand sich darauf. Kaiser Carl, der später das Bild sah, meinte wol, er würde seinen ganzen Marstall dafür geben, wenn er dafür nur ein einziges Pferd wie dieses bekommen könnte. Und in der That die ganze modern-klassische Kunst Italiens hat kein Pferd gemalt, das an Lebenswahrheit und Idealität demjenigen gleichkäme, das Soddoma hier hervorgebracht hat. — Unten an dem Pfeiler rechts steht Sant Antonio Abbas, spärliche Locken auf dem schön ovalen Haupte, die weiss wie der volle Bart sind. Den rechten Arm über die Brust gelegt, in der linken Hand Stab und Glöckchen, so schreitet er nach links hin, und sein Schweinchen unten folgt ihm. Zwei Engel über seinem Kopfe halten ein Wappen mit rothem Kreuz im weissen Felde und mit vier Muscheln. Am anderen Pfeiler links ist ebenfalls ein Wappen von zwei Engeln links und rechts gefasst; es zeigt den kaiserlichen Doppeladler. Dort nun ist die vielgerühmte Gestalt des

heiligen Sebastian. An eine Säule, hier mit dem erhobenen rechten, dort mit dem herabhängenden anderen Arm festgebunden, ruht er auf dem linken Fuss und hat den rechten ein wenig zurückgezogen. Der Körper ist so überraschend edel und schön, dass Beschauer dabei an den Apollo von Belvedere gedacht haben, obgleich er weit eher mit jener Idealgestalt des Adam verglichen werden könnte, welche Michel Angelo an der Decke der Sistina schuf. Sehr interessant aber und wirklich belehrend ist es, diesen al fresco gemalten San Sebastian mit dem besprochenen Florentiner Staffeleibilde zusammen zu stellen. Dort ist er reizend, hier imponirend; dort anmuthig, hier majestätisch; dort zart empfindsam, hier tief empfindend. Dort mag der Künstler einst mit zauberischen Farbeneffecten für den Moment gewirkt haben, welche heute aber nach der eingetretenen Verderbniss der Farben nicht mehr existiren. Hier hat er ein naturfrisches, lebensvolles Colorit gegeben, das zugleich wohl erprobt, zuverlässig und sicher in seiner Substanz war, wesshalb es denn auch seinen ersten warmen Hauch und seinen zarten Schmelz voll und unversehrt bewahrt hat. — An der linken Seite ist der Hals, an der rechten sind Brust, Arm und Bein des Heiligen von Pfeilen getroffen. Er wendet das männlich schöne Haupt mit den ernsten, grossen Augen nach oben: im Anschauen des Himmels vergisst der Märtyrer jede Erdenqual. So wirkt hier im Fresko der Maler durch die einfachste Composition, die sich auch der Bildhauer von ihm aneignen könnte, während er auf dem Florentiner Staffeleibilde den lichtumflossenen Engel und die bedeutsame Laudschaft für seine beabsichtigte Wirkung braucht. Für den San Sebastian erhielt Soddoma sechs und für den heiligen Antonio sagar nur vier Gulden. Hatten ihn die Spanier gezwungen, für einen solchen niederen Preis zu arbeiten? Im Rathhause war er doch das Jahr vorher unverhältnissmässig besser bezahlt worden.

Heimgesucht von arger Zeit, von Noth, Krieg und Fremdherrschaft, wandte sich die italienische Welt im Leben und in der Kunst von den heidnischen Idealen der Frührenaissance

wieder ab. Der christliche Olymp trat wieder an die Stelle des griechisch-römischen; das Offenbarungsdogma siegte über den Geist der Aufklärung; fromme Devotion und strenger Kirchendienst verscheuchten den ungebunden heiteren Sinn und das Wohlbehagen an weltlicher Lust. Wenn der Protestantismus mit dem Werkdienste brach und in seinen Kirchen den Bildersturm begann, so musste der Katholicismus schon aus Opposition seine Heiligen auf den alten Gemälden desto affectirter verehren oder durch neue desto prunkvoller verherrlichen. Die Jesuitenkirche mit ihrem überschwänglichen Pomp und Luxus, mit ihrer barbarischen Pracht von Marmor, Gold und Edelsteinen, mit ihren widersinnig phantastischen Bauformen und mit ihren wahnwitzig exaltirten Statuen und Gemälden zeigte bald genug den vollen grellen Gegensatz zu dem nüchternen und strengen Bethause der Puritaner, dessen weissgetünchte öde kahle Wände das neu erwählte Volk Gottes umschlossen. Auf allen Plätzen und Strassen, auf allen Wegen und Stegen restaurirten die Italiener die lange vernachlässigten Kreuze und Bilder, oder errichteten neue. An den Mauern und Thoren der Stadt liessen sie die Bildnisse der Schutzpatrone auffrischen oder zum ersten Male entwerfen. Stadt und Land, Haus und Herd, die sie nicht mehr mit ihren Waffen schützen konnten, empfahlen sie wieder mit Eifer der Fürsorge des Himmels und aller Heiligen. Die Schriftsteller fanden es für gerathen, nicht mehr ausschliesslich antik und sinnlich zu sein, sondern wenigstens in Schriften theologisch und fromm zu scheinen. Pietro Bembo hat es durch diesen Umschwung bis zum Cardinale gebracht, und der unverschämt freche Pietro Aretino war ganz empört, dass er nicht dasselbe Ziel erreichte. Die Künste aber, welche eben noch nur aus der Antike und der Natur ihre Vorbilder entnahmen und keine anderen Gesetze als die der Wahrheit und Schönheit anerkannten, traten jetzt in den Dienst der Dogmatik und unter das Joch des fanatisirten Clerus zurück. Aus dieser allgemeinen Veränderung der Dinge begreift man nun, was sich in jeder einzelnen Stadt ereignete und weiss dann selbst dem Kleinen und Geringfügigen

seine Bedeutung zu geben. Wie anderwärts, so nahm auch in Siena Magistrat und Volk seine Zuflucht zu dem alten Werkdienste der Kirche und klammerte sich wieder an ihn mit seiner Furcht und mit seiner Hoffnung. In der geheimen Verbindung der Bardotti vereinte zwar die klassisch geschulte Jugend mit dem Cultus der Catharina immer noch den der alten römischen Welt, aber alle anderen Corporationen dachten doch anders. Privatleute, Zunftgenossenschaften und städtische Behörden suchten ihr Heil wieder in der Kirche und in der Erfüllung der Vorschriften derselben. Hier kann nur Einzelnes der Art, nur Zerstreutes erwähnt werden. Die Schuhmacher-Innung liess sich aussen an ihrem Zunfthause unweit von San Martino ein Fresko anmalen, das theilweise noch jetzt erhalten ist. Soddoma führte es 1530 aus, und gewiss musste dabei der Ritter an die Werkstatt in Vercelli denken, in der er seine Kindheit verlebt hatte. Er stellte die Madonna dar mit dem Christkind im Arm, umgeben von den Heiligen Giovannino, Francesco und Rocco und dem Zunftpatron Crespino, der einen Schuh in der Hand hält.

Vortrefflich erhalten ist ein anderes Votivbild der Art. Es ist jene ergreifende Pietà aussen am Hause Bambagini Galletti, deren „wundersame Anmuth und Göttlichkeit“ Vasari rühmt und die noch heute in Siena unter dem Namen Madonna del Corvo so populär ist. Die unendliche Liebe der Mutter zum Sohne, die bei ihr immer mit der demuthsvollen Verehrung des Heilandes eins ist, erscheint nun hier als Leid und Schmerz. Unbeschreiblich ist der Ausdruck, der Blick, mit dem die Madonna nieder auf den Leichnam Christi schaut, der über ihrem Schoose liegt. Lebend war er ihr nicht blos der göttliche Erlöser, er war auch das Kind, das sie unter ihrem Herzen trug, ihr höchster irdischer Schatz. Wie edel und zart hält sie stützend ihre Rechte unter seinem Haupt, legt sie ihre Linke über seine Brust! Der todte Körper ist naturgetreu und doch so sehr ohne alles Abschreckende, dass seine erhabene Bildung Auge und Seele anzieht und fesselt. Die Madonna wird ganz von ihrem grossen blauen Gewande um-

hüllt, aus dem nur der weisse Schleier ein wenig hervorsieht, der das hoheitsvolle Haupt der schmerzensreichen Madonna umgibt.

Nach Abzug der spanischen Besatzung im Jahre 1531 malte Soddoma an der Porta Viene, der jetzigen Porta Pispini, im Auftrage der Republik das merkwürdige Weihebild, das leider im Laufe der Zeit nicht wenig gelitten hat. „Der Mutter Gottes und Jungfrau," so sagt die lateinische Inschrift, „für den Sieg, für die Freiheit und für das Heil der Stadt widmet das Volk Sienas in heiliger Verehrung dieses Werk." — Die alten Thore Sienas gleichen Burgen. Durch ein Aussenportal tritt man in einen grossen viereckigen hofartigen Raum, den häuserhohe zinnengekrönte Mauern umschliessen, und erst aus diesem führt eine andere Thorhalle durch die Festungsmauer in das Innere der Stadt. Wie nun der Wanderer auch wol im katholischen Deutschland an einem Gemäuer oder an einem Baum ein schlichtes Heiligenbild sieht, das ein kleines Regendach kapellenartig umgibt: so hat hier über dem Innenportale von Porta Viene Soddoma dasselbe Motiv in grossartigster Weise benutzt. Ein umfangreiches Fresko wird von einem vorspringenden Umbau wie von einem Heiligenschreine umgeben und umrahmt. Im unteren Theile ist das Bild gegenwärtig fast ganz zerstört; nur mit Mühe erkennt man noch, dass hier in der Mitte das Christkind liegt. Die Geburt und erste Anbetung desselben wird jedoch nicht sowohl nach der schlichten Legende der drei Synoptiker dargestellt, als nach der mystischen Auffassung des Evangelisten Johannes. Das Wort ward Fleisch; der Himmel erschliesst sich der Erde und vereint sich wieder mit ihr. Das Christkind auf der Erde wird von seinen Eltern und von dem Volke angebetet, aber in der Höhe darüber lobsingen die Engelschaaren, und im Himmel selbst erscheinen die Symbole des heiligen Geistes und des menschwerdenden Gottes. Links unten kniet die Madonna, der sich vier andere Gestalten anreihen, und gegenüber lässt sich noch eine gleiche Anzahl herausfinden. Aber diese Anbetenden zu beiden Seiten sind nicht weniger verwischt als in ihrer Mitte das Christkind. Im

Mittelgrunde ist links eine Stadt, deren stolz hervortretender Thorbau durch Statuen in Nischen geschmückt ist. Rechts davon öffnet sich die Landschaft, die zuletzt mit einem hohen Baume vorn abschliesst. Als Friedenssymbol spannt sich ein Regenbogen über Stadt und Flur. Und nun erfreut man sich des unversehrten oberen Theiles der Composition. Engel erfüllen den klaren hellen Luftraum. Drei in der Mitte, hinter denen noch eben so viele andere mit ihren Köpfchen sichtbar werden, halten einen breithin flatternden Streifen, von dem sie singen. Neben dieser Gruppe schwebt links ein Engel, die Arme über der Brust gekreuzt, und rechts ein zweiter mit gefalteten Händen: beide schauen beglückt in seliger Freude zur Erde nieder, der die frohe Himmelsbotschaft zugesungen wird. Alle aber sind die denkbar-schönsten Jugendgestalten und wundervoll in Composition und Farbe. Ueber ihnen nun oben in dem vorspringenden Bogen der Umrahmung ist eine achteckige Oeffnung gemalt, in der über der Taube des heiligen Geistes, umstrahlt von goldenem Lichte, ein Genius hervortritt, weiss beflügelt, in der Linken ein Kreuz, die Rechte deutend nach oben erhoben. Auf diese Art ist vom Künstler der Anfang des Johannesevangeliums bildlich dargestellt worden. An den Innenseiten der gemauerten Einfassung des Wandgemäldes schweben wieder jugendliche Engelgestalten, die gleichfalls hinab auf das Christkind blicken, während zu ihren Füssen Amoretten sitzen und spielen. Auf den Vorderflächen der Umrahmung aber hatte Soddoma als Pfeilerfüllung wieder Idealcandelaber angebracht, in deren obersten Schalen der Phoenix sich selbst verbrennt: ein bekanntes, sinniges Symbol vom Tode und der Auferstehung. Das Kunstwerk ist durchaus vollendet, eine ätherisch lichtvolle Composition, tiefsinnig und grossartig im Gedanken, ernst und edel in der Durchführung, so dass es sogar in seinem heutigen Zustande einen überwältigenden Eindruck auf den Beschauer macht und ihn zur Ehrfurcht zwingt.

Die geheimnissvollste christliche Mystik tritt uns in diesen naiven, holden Gestalten unsagbar lieblich, so einfach und

fasslich, so wahr und schlicht entgegen, während das Werk als Ganzes uns immer von neuem durch seine majestätische Feierlichkeit, durch seinen weihevollen himmlischen Ernst imponirt. Sehr leicht begreift man den Grossherzog Cosimo Medici III., der nm Alles gern das ganze Fresko absägen und in sein Museum bringen lassen wollte. Gewiss bewog ihn dazu nichts weniger als politischer Grund; zu seiner Zeit wurde Siena schon ohne alle Gefahr an die verlorene Herrlichkeit der Republik durch jene lateinische Inschrift erinnert, welche unter dem Votivbilde zu lesen war.

Es ist eine interessante Notiz, dass sich Soddoma unter den Figuren rechts vom Christuskinde wieder einmal selbst porträtirt hatte, diesmal mit vollem Bart, den Pinsel in der Hand und die Augen auf ein Blatt gerichtet, auf dem geschrieben stand: „fac tu". „Mach auch Du," versuche auch Dich an einem solchen Werke, das hatte einst Donatello mit Hindeutung auf eine seiner Arbeiten herausfordernd zu Brunellesco gesagt. In demselben Sinne hat man nun auch jenes „fac tu" auf dem Blatte in Soddomas Hand gedeutet und auf den kühnen Künstlerstolz des Meisters bezogen. Jedenfalls hätte ihn kein anderes Werk in höherem Grade zu triumphirendem Selbstbewusstsein berechtigt als dies Wandgemälde über der Porta Pispini. Wir bedauern, dass sein Porträt auf dem Fresko verwischt ist. Zum Glück entschädigt uns dafür ein Oelbild in den Uffizi in Florenz, das gleichfalls in der Blüthezeit von Soddomas Leben und Schaffen entstand, und das Campiglia im vorigen Jahrhundert durch einen Stich in Folio allgemeiner bekannt machte. Die langen dichten Locken und der volle Bart sind fast glänzend schwarz; die Nase, der Stirnenrand über den Augen sind scharf geschnitten. Der schwellende Mund mit wenig vortretender Unterlippe verräth die Freude am sinnlichen Genuss, aber doch auch den heiteren Liebling der Musen und Grazien. In den grossen, dunkeln, etwas tief liegenden und doch so frei und offen herausschauenden Augen lebt eine naive, empfindungsvolle, schwärmerische Seele. Das unruhig nervöse Wesen des unverstellten, unmittelbaren

Mannes lässt sich nicht verkennen. Selbst in den Handbewegungen äussert es sich: in der rechten, die den Handschuh zusammenpresst und doch anscheinend ruhig am Gürtel liegt, in der linken, die mit den ausgestreckten feinen Fingern leise erregt zu zittern scheint. Vornehm elegante Kleidung liebte der Ritter Soddoma. Das breite, schwarze Barett auf die Seite gerückt, fällt leicht in die Stirne. Unter dem schwarzen Talar schaut vorn das rothe Wamms mit der zierlichen Spitzeneinfassung kokett hervor. Man meint aus diesem Porträt das ganze Wesen, den innersten Charakter des Mannes entnehmen zu können, und kehrt mit Theilnahme immer von neuem zu der Betrachtung desselben zurück.

Ein unverwüstlich froher Sinn war Soddomas Erbtheil. Ausgelassene Thorheiten einer geistreicher Jugend werden gern verziehen und meist mit Vergnügen ertragen; Soddoma aber blieb ewig jung. Voll Neigung für vornehmes Behaben war er dennoch ohne Eitelkeit und fühlte sich in jeder Gesellschaft wohl, so lange es dort nur drunter und drüber ging. Eine ächte grossangelegte Künstlernatur von innerem Beruf, spürte er trotzdem wenig freien eigenen Trieb zur Arbeit und verstand weniger des Ruhmes, als des Geldes lockenden Silberton, das er dann doch andererseits wieder gar nicht zu gebrauchen wusste. Ringen und Kämpfen nach politischen und religiösen Idealen überliess er gleichgiltig allen Anderen, nur für seine Person nahm er sich immer und überall jede Freiheit heraus. Die Sienesen, stolz auf seinen Künstlerruhm und hingerissen von seinem Talente, liessen ihn lachend gewähren. Nach Abzug der Spanier athmete man wieder freier und glücklicher auf. Als der Magistrat 1531 an alle Bürger das Gebot ergehen liess, ihre liegende und bewegliche Habe genau zu verzeichnen, durfte sich Soddoma in seinem Documente folgendermassen vernehmen lassen:

„Kund und zu wissen Euch, meinen ehrsamen Mitbürgern, thue ich, Meister Johann Anton Sodom von Lochstopfer, in Anbetracht meines Besitzpfennings hiemit wie folget:

Erstens also habe ich einen Garten am Neubrunnen, wo ich säe und andere Leute ernten.

Dann in Vallerozzi zu meiner Wohnung ein Haus mitsammt einem Processe gegen Nicolo de' Libri.

In meinem Stalle acht Pferde, welche man als meine Lämmer und als deren Leithammel man mich selbst bezeichnet.

Ferner habe ich einen Affen; dazu einen Raben, der sprechen kann und den ich mir darum halte, weil er einen gottesgelahrten Esel im Käfig das Reden lehren soll. Ueberdies habe ich eine Eule, um Narren kruseln zu machen, zwei Pfauen, zwei Hunde, zwei Katzen, Sperber und andere Raubvögel, sechs Hennen und achtzehn Küchlein, zwei maurische Hühner und noch viele andere Vögel, die aufzuzählen nur Confusion machen würde.

Noch habe ich auch drei scheussliche böse Bestien und das sind meine drei Frauenzimmer.

Endlich besitze ich dreissig erwachsene Kinder, und was nun diese Ladung anbetrifft, so werden Eure Excellenzen wol zugeben, dass ich darin En- gros-Besitzer bin. Wer nun Vater von 12 Kindern ist, der darf laut Gesetz nicht zu den Communallasten herangezogen werden. Damit will ich mich Euch denn zu Gnaden empfohlen haben. Lebt wohl."

Frohe Zeiten hielten damals nirgends lange an. Kaum waren 1531 die Spanier fort, so brach 1533 Hungersnoth und Theurung im Lande aus. Der Magistrat that sein Bestes; wir finden, dass er sogar aus Sicilien Getreide kommen liess. Allein das Volk grollte dem Adel, der nach seiner Rückkehr noch übermüthiger auftrat und seinen Schutz immer an den Fremden suchte. Wie immer aber in Zeiten der Hungersnoth sah das Volk mit Neid und Hass auf die Reichen. Die socialdemokratischen Bardotti hielten die Stunde für gekommen, Rache an ihren Feinden zu nehmen und das Volk zu revolutioniren. Auf dem Platze vor San Francesco kamen sie zusammen. Allein da keiner unter ihnen den Muth besass, den Anführer zu machen und das erste Zeichen zu geben, so liefen sie erschrocken über ihre eigene Schwäche und Feigheit nach allen Seiten auseinander. Die Behörden aber, vor allen der Generalcapitän Herzog von Amalfi, schritten nun desto strenger ein. Ein Fleischer, der sich an einem anderen Manne vergriff, wurde

sofort gehangen. Anderon ging es ebenso. Die Bardotti duckten und versteckten sich und wurden jetzt aus Angreifern Angegriffene. Der alte Pacchiarotti hat sich in der Pfarrei von San Giovanni zwei Tage lang bei einem Leichenskelett in einem Sarge verborgen gehalten, bis er zuletzt zu den Mönchen der Osservanza entfliehen konnte. Der talentvolle Pacchio aber rettete sich nach Frankreich. Die Bardotti wurden aufgelöst und bald vollzog sich auch in Siena die Bildung der modernen Gesellschaft, wo die Bürger zu Unterthanen und die alten edeln Geschlechter zu dienstbarem Hofadel wurden. Die Eroberung der Republik Siena, die der Republik Florenz unmöglich gewesen war, sollte dann durch die Herzöge von Florenz wie von selbst erfolgen. Zunächst beugte sich ganz Italien wie kaum je vor einem andern Kaiser vor Carl V. Gleichsam im Triumphe durchzog er 1536 das Land. Rom und Florenz wetteiferten in Furcht und kriechender Ergebenheit, ohne dass weder das eine noch das andere dafür mit Vertrauen belohnt worden wäre: an der Spitze seiner Armee, die Alba als Generalissimus führte, durchzog er das Gebiet beider Städte. Nur Siena hatte die sehr zweideutige Ehre, den Kaiser ohne Heeresmacht bei sich zu sehen. „Hier sind wir im eigenen Hause“ — sagte Carl V. zu seinem Gefolge gewandt, als er die sienesische Grenze überschritt — „hier mag jeder thun, was ihm beliebt.“ Der zahlreiche Adel und die städtische Regierung war ihm durchaus ergeben, und es ist sehr bezeichnend, dass der Revolutionär Pacchiarotti einen der Triumphbogen für den Kaiser herrichtete. Mit Reden von überschwänglicher Unterthänigkeit wurde Carl V. begrüsst.

Die Accademie degli intronati führte ein Lustspiel auf, „Amore costante,“ das der Erzbischof Alessandro Piccolomini gedichtet hatte, und worin ein Neapolitaner seinen Landesdialect, ein Hauptmann Castilianisch und ein Deutscher komisch gebrochenes Italienisch sprach, während die anderen Personen die reine und gefällige Sprache Sienas redeten. Mit Interesse besuchte der Kaiser alle historisch denkwürdigen Orte der Stadt und erfreute sich an deren reichen Kunstschätzen. Die

Sienesen aber fühlten sich hochbeehrt und beglückt. Unmittelbar nach der Abreise des Kaisers genossen sie noch ein ganz besonderes Schauspiel. Es kam eine maurische Gesandtschaft aus Tunis mit Saumthieren und Dromedaren, welche dem Herrscher nachreiste, um ihm drei Hengste und drei Stuten von ungemeiner Schönheit als Geschenk zu überbringen.

Der sienesischen Tradition zufolge hatte Soddoma ganz besondere Gnade vor dem hohen Gaste gefunden. Und es ist sehr wahrscheinlich, dass Carl V., der für Tizians lebenswahre, imposante Gestalten, der für die sinnliche Gluth und das effectvolle Colorit der venezianischen Schule so viel Vorliebe hatte, auch an Soddomas Werken gerade das fand, was ihm Herz und Sinn bewegte. Allein wenn der Padre della Valle behauptet, dass Soddoma vom Kaiser zum Pfalzgrafen erhoben worden sei, so findet sich doch in den sehr eingehenden zeitgenössischen Berichten kein Wort davon, und in keinem Documente wird der Maler als eques et comes Palatinus bezeichnet. Das einzige Fresko, wo della Valle diese Bezeichnung als Unterschrift gelesen haben will und das schon seiner Zeit schadhaft war, lässt heute keine Spur mehr davon sehen. Sollte sich Soddoma wieder einmal einen Scherz mit dieser Titelbeilegung gemacht haben? Oder hat sich della Valle geirrt? Der gute Padre ist dem Künstler aufrichtig zugethan und glaubt ihm keine grössere Ehre anthun zu können, als wenn er ihn zum vornehmen Herrn und zum begnadeten Günstling der Grossen dieser Erde macht. Rang- und Titelflitter hat die Welt nicht blos im Zeitalter Louis XIV. geblendet; nach allen Revolutionen gibt es noch immer Leute genug, welche die Gunstbeweise von Fürsten höher schätzen als die Anerkennung auch der Besten und Weisesten.

Es wurde bereits erwähnt, dass Soddoma im Jahe 1532 die Krönung der Maria als letztes Fresko im Oratorium San Bernardino, und im Jahre 1534 den heiligen Bernardo Tolomei im grossen Saale des Rathhauses von Siena malte. Im letztgenannten Gebäude war er auch 1535 beschäftigt. Er führte die Auferstehung Christi als Wandgemälde aus, das vor

nicht langer Zeit von seiner ursprünglichen Stelle abgesägt und in ein anderes Zimmer, in das des Gonfaloniere, gebracht worden ist. Vorn unten der Länge nach steht der steinerne Sarkophag. Christus ist daraus emporgestiegen: nur der eine Fuss ist noch über dem Grabe, der andere ruht bereits auf dem Felsblock davor. Ein blaues Gewand wallt um die majestätische Gestalt und goldiges Licht strahlt um die ganze Erscheinung. Engel schweben über seinem Haupte, und Engel sind unten auf der Erde am oberen Ende des leeren Sarkophages, in den sie hineinschauen. Christus steigt empor, nicht blos ein irdischer Leib zum Lichte zurückgerufen aus Grabesnacht, sondern als der siegreiche Gottessohn, der den Tod und die Hölle überwand, der lebend erst seine Gegenwart und die Zukunft erlöste und der dann sterbend hinabfuhr zur Hölle, um die vergangenen Geschlechter aus der Hand des Satans zu befreien, um Könige und Propheten, um die Patriarchen und das erste Menschenpaar zur Seligkeit des Paradieses zurückzuführen. Darum erscheint Christus mit himmlisch verklärtem Leibe und höherer Gestalt in erhabener Freude als göttlicher Triumphator. Er hat dem Tode seinen Stachel und der Hölle ihren Sieg genommen. Wie könnte eine Wache irdischer Krieger jetzt seinen Gang ihm hindern! Wider ihren Willen, in erzwungenen unbequemen Stellungen waren sie eingeschlafen. Links und rechts, der eine einen Türkenbund um das Haupt, die Anderen durchaus römisch mit Helm und Brustharnisch angethan, so liegen sie nun in schwerem unruhigem Schlafe oder erwachen eben, starren empor und werden von der überirdischen Lichtfülle geblendet. Die verkürzten Gestalten sind meisterhaft gezeichnet. Der eine der Krieger, hier vorn in der Mitte, war eingeschlafen, den linken Arm unter dem Haupte. Er erwacht, richtet sich auf diesem Arme als seine Stütze auf, wendet sich, stemmt den rechten Arm auf die Erde, um sich emporzuschwingen, und bleibt wie gelähmt in dieser Haltung. Sein Sinn ist verwirrt und sein Auge geblendet von dem unbegreiflichen Vorgange und dem wunderbaren Lichte. Mit langgestrecktem und verrenktem Halse starrt

er empor. Entsprechend dem gewaltigen christlichen Drama, ernst und feierlich ist der landschaftliche Hintergrund gedacht, links in der Ferne auf einem Hügel hat sich verzweiflungsvoll der Verräther Judas aufgeknüpft. Weiter vorn, dort aus der Gegend her, wo Stadt und Strom sichtbar werden, wandeln die drei Frauen schmerzerfüllt zu dem Grabe herbei. Aber hier wird ihnen die Engelsbotschaft werden: den ihr suchet, Christus, ist nicht hier, Chritus ist erstanden. Und ihr Leid wird wieder Freude werden. Ueber Himmel und Erde hin geht von dem Erstandenen aus ein neues Licht und ein neuer Tag, der mit goldenem und purpurnen Glanze den Horizont rings umstrahlt.

Die Gallerie von Neapel besitzt ein grosses Staffeleibild, das gleichfalls die Auferstehung darstellt und unten auf einem kleinen Streifen die Inschrift Jo. Ant. Eques Ve. auct. A. 153... erkennen lässt. In welchem der dreissiger Jahre des sechszehnten Jahrhunderts der Ritter Giovannantonio von Vercelli dies Gemälde vollendet hat, wissen wir freilich nicht. Jedenfalls ist es kurz vor oder nach dem Fresko entstanden, das wir eben beschrieben haben. Eine Vergleichung von beiden Werken aber belehrt uns noch einmal über den grossen Unterschied zwischen Soddomas Wand- und Tafelgemälden, den wir schon zwischen seinem San Sebastiano in Siena und dem von Florenz fanden. Das Fresko in seiner kräftigen Farbe ist unverletzt und frisch geblieben, das Staffeleibild aber, das einst gewiss durch effectvolle Farbenpracht überraschte, muss uns heute durch stumpfgewordene und grüngraue Töne, durch die zerstörte Harmonie des Colorits unangenehm berühren. Das Fresko hat einen schlichteren, grossartigeren Charakter, einen einfacheren, imposanteren Styl; das Staffeleibild ist bewegter und unruhiger, weicher und sentimentaler. Jenes wirkt mehr durch die Tiefe des Gedankens, dieses spricht eine phantastischere Stimmung aus. Auf dem Gemälde in Neapel schwebt Christus bereits ein gutes Stück über dem Grabe und berührt mit seinem Haupte fast den oberen Rand des Bildes. Seine Rechte streckt er bedeutsam vor, als wolle er verkünden, dass unter ihm Tod und Hölle überwunden seien. In der erhobenen

Linken hält er eine Fahne mit rothem Kreuz auf weissem Felde. Aus dem tiefblauen Himmel lässt sich anbetend ein Engel nieder. Die Lenden Christi umgibt ein hellblauer Schurz. Von der linken Schulter herab über den Rücken flattert ein langes dunkelblaues Gewand. Kleine Wölkchen, welche von Lichtstrahlen durchbrochen werden und mandorlaartig den goldgelben Grund hinter der Gestalt Christi abschliessen, bedecken einen Theil jenes Gewandes und lassen dann das Ende desselben wieder frei herauswehen. Solche Motive haben etwas Gesuchtes, modern Manierirtes und Kokettes.

Das Gewölk der Mandorla hatte ursprünglich wahrscheinlich einen purpurn durchsichtigen Farbenton; jetzt ist er ein herbes, deckendes Grünlichgrau geworden. Auf dem hinteren Sarkophagrand sitzt ein Engel auf seinem linken Bein, worauf er nachlässig seine rechte Hand legt, während er sich auf den linken Arm gestützt hält. Ein anderer Engel fasst mit beiden Händen den an der Seite liegenden Sargdeckel und beugt sich über, um in das leere Grab zu sehen. Von den Kriegern liegen zwei auf der rechten Seite schlafend, ringt sich einer auf der linken Seite verstört aus dem Schlafe auf und schaut der letzte mit dem rothen Mantel vorn in der Mitte, eben erwacht, erschrocken in die Höhe. Er stemmt sich auf seinen linken Arm und fährt mit dem anderen wie mechanisch nach Schwert und Schild, die bei ihm am Boden liegen. — Die Landschaft wird in der Ferne von violetten Bergen mit sanften Contouren abgeschlossen; weiter vorn auf Hügeln, an denen zwischen Bäume und Gebüsch ein Strom vorbei fliesst, bemerken wir Ruinen antiker Architektur. Links ist eine steile Felswand und ein hoher Baum dabei. Von dieser Seite her nahen die drei Marien, und so ahnen wir auch hier den ersten Eindruck des folgereichen, wunderbaren Ereignisses.

Für die Gebrüder Giovanni und Arduino Arduini malte Soddoma 1536 die Anbetung der Könige als Altarbild. Den Streit, der über die Preisbestimmung entstand, schlichtete Vannoccio Biringucci. Lange Zeit war das Gemälde im Besitze der Familie Piccolomini und steht gegenwärtig auf dem Altar

der Sacramentskapelle in Sant Agostino in Siena. Rechts hoch und steil eine ausgedehnte Ebene überragend erhebt sich ein Bergzug, der nach vorn abfällt. Nach langer Zeit werden wir durch diese in Farbe und Zeichnung mehr symbolische als naturalistische Landschaft wieder einmal an Meister Leonardo da Vinci erinnert. Links im Vordergrunde steht die Herberge der heiligen Familie. Zu ihr hin führt den Gebirgsrücken hinab die grosse Strasse, welche in diesem Momente das prächtige Schauspiel des Zuges der drei Könige mit ihrem Gefolge darbietet. Bis in die höchste Ferne verfolgt das Auge den Tross der Saumthiere und Kameele. Hirten, die dort ihre Heerden weiden, sind an die Strasse geeilt, um all die seltene Herrlichkeit zu sehen. Die einen warten, bis auch das Letzte vorüber ist, andere sind schon zu ihren Thieren zurückgekehrt und erzählen sich von den Wunderdingen. Die Hauptpersonen sind im Vordergrunde angekommen. Ueberdies gedrängt auf prächtigen Pferden in türkischem Kostüm oder in schwerem Harnisch die vornehmsten Diener. Einer davon, ein Mohr, zeigt den Stern, der sie geführt, der dort unten über der Hütte strahlt und feststeht. Die Könige selbst sind bereits von ihren Rossen gestiegen. Eine jugendlich schöne Gestalt, auf vollen Locken den grünen goldbordirten Turban, um den Hals die schwere goldene Kette, hält mit der Linken seinen Purpurmantel zusammen und in der Rechten eine Vase. So schreitet dieser Herrscher zu dem Kinde der Verheissung heran. Näher steht schon der mohrenfarbige König, überreich mit Edelsteinen, Ohrringen und Ketten geschmückt, mit grünem Mantel, weissem Turban und weissem Unterkleid. In der Rechten hat er die goldene Schale. Er wendet sich dem kommenden jungen König zu und macht mit der linken Hand eine Bewegung, die so zart und deutlich freudige Ueberraschung vereint mit ehrfurchtsvoller Zurückhaltung ausdrückt. Der älteste der drei Könige mit dem Hermelin über gelbbräunlichem Wamms ist zuerst vor dem Christkinde niedergekniet; die Linke in Demuth und Verehrung auf die Brust gelegt, die Rechte nach dem Füsschen des Kindes ausgestreckt, auf das er seine Lippen drückt. Der

kleine Heiland aber hat, betroffen und verlegen, kindlich unbeholfen seine Hand zum Segnen erhoben und wendet sich wie fragend zu der Mutter, in deren Schoose er sitzt und der er bereits das Geschenk des Königs eingehändigt hat. Diese Madonna aber ist wohl die lieblichste, reizendste, holdeste der Frauen, die Soddoma jemals gemalt hat. Ihr ganzes Wesen strahlt von himmlischer Schönheit, Anmuth und Reinheit. Wie immer ist sie mit rothem Untergewand und blauem Mantel bekleidet. Dichte goldblonde Locken fallen um das edle Haupt. Den linken Fuss ein wenig zurückgezogen sitzt sie so natürlich als anspruchslos da: nicht um ihretwillen erscheint sie ja; nur für den Gottessohn in ihrem Schoose hat sie ihr Dasein. Der Nährvater Joseph zur Linken mit dem Stab in der Hand ist im Begriff, stillbescheiden bei Seite zu treten und wendet nur noch einmal ruhig gelassen sein Haupt nach dem wundersamen Vorgange um. Dicht hinter ihm ist seine Hütte mit Ochs und Esel: altes Mauerwerk einer Ruine, über das ein Dach gelegt ist, das von ein paar Baumstämmen davor getragen wird. Zwischen dieser nun hat ein anderer Mann neugierig den Kopf vorgestreckt. „Man glaubt wirklich er lebt,“ sagt Vasari. Und diesmal kann sich Vasari gar nicht genug damit thun, das ganze Werk Soddomas zu loben. Die Vorzüglichkeit der Pferde und den einen der drei Könige hebt er noch besonders hervor. Die Zeichnung ist wie immer geradezu tadellos zu nennen, aber was besonders auffällt, ist diesmal die vorzügliche Färbung des Staffeleibildes. Sie hat wenig oder nichts verloren, und beweisst, dass es nur auf Soddomas Willen ankam, wenn auch seine Oelfarben Solidität und Dauer haben sollten. Das Bild ist im Verhältniss zu seiner Höhe sehr schmal: es ist in die Höhe und nicht in die Breite componirt. Ein kühner Gedanke des Künstlers: diese Könige, dies berittene Gefolge, diesen Tross, den ganzen langen Zug steil von oben herab gerade auf uns zukommen zu lassen. Wohl entsteht dadurch im Vordergrund ein Gedränge, eine gewisse Ueberfüllung: allein nur so konnte uns der Meister mit einem Male ein Höchstes von Prunk und Glanz und Herrlich-

keit vor die Augen treten lassen, das aus der Höhe in die Tiefe gekommen lauter Demuth, Ehrfurcht und Anbetung wird: hier vor dieser Hütte, angeklebt an Ruinen, über der der Wunderstern des Himmels strahlt, hier vor der Madonna mit dem Christkinde, die in jungfräulicher Holdseligkeit, eine Lilie des Paradieses, herrlicher ist als alle Salomonische Königspracht.

Vasari rühmt als sehr schön eine Geburt der Maria, die auf dem Altar der Kapelle neben dem Chor von del Carmine stand. Ich habe dieses Bild nicht gesehen und weiss nicht, ob es überhaupt noch existirt.

Unterhalb der Kirche San Agostino, in der sich die Anbetung der Könige befindet, hatte die Brüderschaft vom heiligen Kreuze eine Kapelle, in welcher Soddoma und sein Schwiegersohn Riccio ein Malerkunststück machten und Fresken bei Lampenlicht ausführten. Aus einer historischen Notiz des alten Sieneser Chronisten dieser Zeit entnehmen wir, dass sie an der Wand hinter dem Altar die Wiederfindung des heiligen Kreuzes zur Zeit Constantins des Grossen dargestellt hatten, und dass die Kaiserin Helena und die Frauen ihres Gefolges Portraitfiguren der sechs Töchter Pandulfo Petruccis waren. Leider ist dieses Werk längst zerstört. An anderen Wänden war das Leiden Christi vergegenwärtigt, und von diesen Fresken sind wenigstens einige Trümmer auf uns gekommen. Eine Kreuztragung, die dazu gehörte, ist jetzt in der linken Wand der Kirche eingelassen, welche mit dem ehemaligen Kloster Sant Eugenio, dem heutigen Landgut Griccioli, eine Stunde von Siena, in Verbindung steht. Das Bild zeigt viel Leben, aber auch eine gewisse Rohheit der Auffassung und Behandlung. Im dichten Gedränge des Zuges trägt Christus auf seinen Schultern das Kreuz; um seinen Hals ist ein Strick geschlungen, und ein Krieger treibt den Todesmatten mit seiner Lanze vorwärts. Simon von Cyrene, der das vordere Ende des Kreuzes aufgenommen hat, ist eine widerlich naturalistisch derbe Figur. — Zwei andere Stücke, die von den Wänden jener unterirdischen Kapelle abgesägt wurden, haben die Herren Griccioli und Bandini der Academie in Siena geschenkt. Auf dem

einen ist das Gebet Christi im Garten von Gethsemane. Die Arbeit kann kaum nachlässiger gedacht werden. Von Vorzeichnung bemerkt man kaum eine Spur: man meint eine vollkommene Improvisation vor sich zu haben. Trotzdem hat der Meister mit seiner präcisen Einbildungskraft und seinem unvergleichlichen Formengedächtniss die drei schlafenden Jünger wie den Erlöser selbst wahr und sicher gezeichnet. Die Charakteristik zeigt Verständniss und Empfindung. Johannes ist von jungfräulicher Milde, schwärmerisch und sanft. In dem Antlitz des Erlösers spricht sich die ganze Klarheit eines heiligen, aber schmerzvollen Entschlusses aus: ihn bewegt kein Leid, er fühlt nur Mitleid mit dem Bösen und dem Unglück dieser Welt. — Das zweite Stück, Christus in der Unterwelt, ist in Composition und Farbe schwerfällig und herbe. Aber Eva, die ewig junge Mutter unseres Geschlechtes, reizt uns auch hier durch ihre Schönheit.

Die letzte Arbeit aus Soddomas bester Zeit, ein Fresko im Secretariat des Rathhauses von Siena, entstand im Jahre 1537. Es ist eine thronende Madonna. Das Christkind hat die Hand zum Segnen erhoben, aber schaut nieder auf den kleinen Johannes, der ihm ein Kreuzchen hinhält. Hinter der Madonna, die wehmüthig auf die beiden Kleinen schaut, sind rechts und links die beiden Heiligen Galgano und Ansano. Das ernste, schöne Bild hat auch eine al fresko gemalte Umrahmung: an beiden Seiten einfache gelbe Streifen, oben aber — als ob dort das Gemälde von der Wand abstünde — hängt eine Draperie herüber und herab. Wer bei Betrachtung dieses Bildes an gleichzeitige Werke der römischen und Florentiner Schule denkt, der wird sich doppelt des Meisters erfreuen, welcher unbeirrt von Schulen und Doctrinen aus dem lauteren Urquell der Natur schöpfte, welcher jede Phrase, jede aufgenöthigte fremde Idee verschmähte und nur seinem eigenen dichterischen Genius folgte. Darum zählen seine Schöpfungen auch immerfort zu denen, die nie ihren Reiz verlieren und stets zu unserem Herzen sprechen.

Schluss.

Letzte Lebensjahre.

Pacchia war 1533 nach Frankreich geflohen und ist dort verschollen. Pacchiarotti betheiligte sich 1539 wieder bei einem Tumulte, wurde zur Strafe ausgewiesen, durfte auf Bitten seiner Frau 1540 auf sein Landgut zurückkehren und verschwindet seit der Zeit aus der Geschichte. So endeten die beiden Politiker unter den Malern Sienas. Beccafumi lebte bis an seinen Tod still für sich hin seiner Arbeit und seinen Studien. Nicht seine Leistungen, aber sein Fleiss und sein Streben verdienen immer das Lob, das ihm Vasari reichlich spendet. Niemand wird die abgewogene und überlegte Anordnung seiner Compositionen, sein Talent im Zeichnen, seine gewissenhafte Technik verkennen; allein sein affectirtes Wesen, seine gesuchte pedantische Schulmanier, sein berechnetes kaltes Colorit, seine erdachten aber nicht empfundenen Gestaltungen können den Beschauer nie einnehmen, nie gewinnen und begeistern. Er war ein tüchtiges Talent. In seinen Werken ist viel Verstand, aber wenig Geist, viel „Stimmung“, aber wenig tiefes Gefühl. Was er von angeborener Originalität besass, gab er an die Theorien und Dogmen seiner Zeit hin. In unseren Tagen wäre er das Muster eines Academikers geworden. Und wie es so oft mit Professorenweisheit geschieht, so wurde Beccafumi seiner Zeit viel gesucht und viel bewundert, und fand doch immer, dass er nie ganz verstanden und nie genug gewürdigt wurde. An vielen Stellen Italiens bis nach Genua hin ist er thätig gewesen. In Siena selbst fehlte es ihm nie an Arbeit; und die Cartons zum Paviment des Domes erreichen zwar die einfach grossen alten Arbeiten keineswegs, sind jedoch ohne Zweifel das Erfreulichste, was er geschaffen hat. Soddoma bewährte sich in jeder Hinsicht als

sein Gegentheil. Er war durch und durch Natur, Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit; ein bodenlos leichtsinniger Charakter, aber ein glühendes, tief empfindendes Dichtergemüth; ein schöpferisch begabtes Talent, aber ohne Anlage zu ernster, strenger Arbeit. Nachtwandlerisch geheimnissvoll erscheint dieser Künstler auf den schwierigsten Bahnen, und erwachend oder von Anderen angerufen, stürzt er aus seinen Höhen und strömt seine Kräfte in vollem sinnlichen Lebensgenusse aus, bis er plötzlich wieder zu ganz wunderbaren Leistungen sicht erhebt. Sehr passend hat man das Wort Senecas auf ihn angewandt, dass noch kein Genie ohne eine Art Hinneigung zum Wahnsinn existirte. Nie hat ein Mensch seinen Launen grössere Freiheit gelassen und genommen, nie ein Künstler unbefangener seinem Genius gelebt.

Freilich hat das auf dieser Erde auch seine bedenklichen Seiten. Soddoma, der sich keiner Kunstschule anschloss und auch keine eigene begründete, vorhandenen allgemeinen Richtungen fern blieb und eine eigene nicht anbahnte, ein solcher Künstler musste in die gefährliche Stellung der Vereinsamung gerathen. Er kümmerte sich wenig um Andere, aber die Anderen noch weniger um ihn. Man findet nirgends, dass seine grossen Zeitgenossen irgendwelche Rücksicht auf ihn, irgendwelche Notiz von ihm nahmen. Die Künstlerrepublik verträgt so wenig, als die der Gelehrten, jene Absonderung von der Gemeinschaft, die entweder auf Eitelkeit oder auf Gleichgiltigkeit beruht. Die Kunst, die ein Ganzes ist, die eine Aufgabe der Zeit als Gesammtheit zu lösen hat, lässt ungestraft Niemanden seine Privatwege ziehen. Soddoma wirkte desshalb nicht, wie er wirken konnte, und galt desshalb nicht, was er werth war. Wagte er nun überdies gleichgiltig gegen Ehre und Nachruhm zu sein, so rächte sich auch dafür das Geschick an ihm: seine Werke sind niemals allgemein bekannt geworden. In anderer Weise büsste er als Mensch. Von Heimath und Familie löste er sich frühzeitig los. In der Lehre fand er an Spanzotti nur den Handwerksmeister, der ihm entfernt nicht werden konnte, was Francisco Squarcione dem Mantegna, was Verrocchio dem Leonardo war und Perugino dem Rafael wurde.

Herzens- und Freundschaftsbeziehungen sind zwischen Meister und Lehrling nicht geschlossen. Leonardo, Pinturicchio, Perugino übten grossen Einfluss auf Giovannantonio aus: aber persönlich vertraut wurde er mit Keinem. In Rom kommt er in die Nähe Michel Angelos und Rafaels: indem er zu keinem von beiden weder in Liebe noch in Hass seine Stellung nimmt, wird er beiden indifferent, und damit der Masse der Künstler und Kunstfreunde, ja der Entwicklung der Kunst überhaupt. Es kann nichts thörichter sein, als von einer Malerschule zu reden, die Soddoma gegründet habe. Er schuf keine neue Richtung im Reiche der Kunst, die nun ganze Geschlechter hätten weiter verfolgen und ausbeuten müssen. Er stellte nicht, wie Leonardo und Perugino, wie Rafael und Michel Angelo, feste, bestimmte, gattungsartige Kunsttypen auf, in denen eine ganze Zeit ihre Ideale sieht und welche von Schülern und Nachahmern wie allgemein-giltige Normen und Formen immer wieder reproducirt werden können. Er erfand keine neue Technik oder besondere Geheimnisse und Kunstgriffe, die nur bei ihm zu lernen gewesen wären und die dann auch in den Werken Anderer immerfort als seine Eigenthümlichkeiten hätten angesprochen werden müssen. Schüler, die niemals selber Meister werden, haben für die Kunstgeschichte immer nur einen sehr zweideutigen oder gar keinen Werth. Allein ihre Werke sind wenigstens in dem einen Falle unentbehrlich, wo sie Ausführungen von Ideen des Meisters oder Copien von verlorenen Arbeiten desselben sind. Nicht einmal Derartiges haben wir bei denen zu suchen, welche von Soddoma das Malen lernten. Nicht ein einziges ächtes Talent war unter ihnen. Lorenzo, genannt Rustico, ein sehr hässlicher, aber geistreicher und liebenswürdiger Mensch, fertigte doch nur mittelmässige Sachen. Girolamo de Magagni, welcher Giomo del Soddoma genannt wurde, ist ein recht stümperhafter Nachahmer seines Meisters. An der unerquicklich kalten, reizlos eintönigen Farbengebung Riccios erkennt Niemand, dass er ein Schüler Soddomas war. Ein inniges persönliches Verhältniss zwischen beiden darf man nicht daraus schliessen wollen, dass Riccio die Tochter

seines Meisters heirathete. Soddoma ging niemals ganz in seiner Kunst auf. Sie zu lehren, sie zu pflegen, für sie mit Hingabe und Selbstverleugnung ein nenes Geschlecht zu nnterweisen und zu erziehen, fiel ihm noch viel weniger ein. Derjenige, der keinen Begriff von den idealen ethischen Gemeinschaften des Staates und der Familie hatte, hat anch die Nothwendigkeit eines Bandes zwischen Meister und Schüler, zwischen dem Gewordenen und dem Strebenden, zwischen dem Lehrer und Lernenden niemals in seinem Leben gefühlt.

Den Menschen, die ihm gefielen, mit denen er lebte und das Leben genoss, gehörte er ganz. Man meinte, er würde sich nie wieder von ihnen trennen können, und doch wechselte sein Umgang eben so oft, als Ort und Gelegenheit. Nicht dass er wankelmüthig oder untreu gewesen wäre; im Gegentheil. Aber sein Leben ging immer in der Gegenwart auf: seine Freunde waren ihm immer nur die Genossen des Momentes, nnd er selbst wollte auch ihnen nie etwas Anderes sein. Schwärmerische, weiche Naturen verträumen sich wohl in der Erinnerung an die Vergangenheit, Energischstrebende drängen ruhelos vorwärts weiter in die Zukunft, wo immer ihre Gedanken nnd ihre Ziele vor ihnen sind und vor ihnen forteilen. Beide geben sich der reinen Idee hin, verlieren sich auch wohl in dem täuschenden Scheine eines Unvergänglichen und Vollkommenen. Soddoma hatte mit keinem von beiden etwas gemein. Seine Art zu existiren hat etwas Zeitloses, nicht wie die der Götter, sondern eher wie die der Pflanzen, die keine Erinnerung an die Vergangenheit fesselt und kein Wille in die Zukunft fortreisst. Soddoma liebte die Welt und die Menschen, aber die Bande schöner oder strenger Pflichten kannte er nicht. Er war gewiss ein recht gnter Gatte und Vater, aber Weib und Kind durften ihn nur nicht geniren wollen, oder es war um seine entzückende Laune gethan. Für sie wie für seine Freunde wollte er immer nur der beste Gesellschafter unter der Sonne sein. Allein Alles, was ihn draussen sehr liebenswürdig machen konnte, konnte ihn daheim recht unvortheilhaft und nnausstehlich erscheinen lassen. Das zer-

streute Wirthshaus- und Strassenleben mit all seinen geistreichen oder tollen Ausschweifungen mochten andere Leute erträglich, ja ergötzend finden; Frau und Kinder empfanden es oft mit Angst und Verzweiflung. Hatte doch selbst eine Xantippe nicht ganz Unrecht, Socrates etwas weniger als Philosoph und etwas mehr als Ehegatten zu beurtheilen. Dem Künstler öffneten sich auch die höchsten und vornehmsten Kreise der Gesellschaft, aber nur für seine Person, niemals zugleich für seine Frau, die an ihr Haus und ihre niedere enge Sphäre gebunden blieb. Die Maitresse eines Künstlers war für die elegante Welt weit eher noch ein Gegenstand des Interesses als seine Frau. Michel Angelo und Rafael hielten sich von dem ehelichen Joche frei; Albrecht Dürer ertrug es mit Schmerz und Qual, der jüngere Hans Holbein befand sich am wohlsten, als zwischen ihm und seiner Frau die ganze Entfernung von London bis nach Basel lag. Soddoma besass in Beatrice eine ausgezeichnete Gattin, die ihr Hauswesen gut im Stande hielt, die Tochter brav erzog und in der Stadt hochgeachtet war. Wir hören nicht, dass er desshalb irgend welche Rücksicht auf sie nahm. Jahre lang war er wiederholt von Siena fern und liess sie dann gleichgiltig allein. Eine Einwirkung auf seinen Charakter vermochte sie schwerlich auszuüben, jeder blose Versuch dazu verwandelte sich ohne Zweifel in eine unerquickliche häusliche Scene. Es thut weh, ein hartes Wort auszusprechen, aber vielleicht darf man von Soddoma sagen, dass er die Pflichten der Liebe und Dankbarkeit nie gekannt und nie geübt hat: weder gegen seine Frau, die ihn mit zarter Schonung, mit Geduld, zuletzt mit Aufopferung durch das Leben begleitete, noch auch gegen die Stadt Siena, die ihn mit den ehrenvollsten Aufträgen überhäufte, die seinem Ruhme Alles verzieh, die sich wie von einem verzogenen Liebling Alles bieten liess und ihm immer wieder von neuem alle Huld und Gunst erzeigte. Sie sollte recht unangenehm erfahren, wie wenig sie sich den Maler Soddoma zu eigen und gehorsamst ergeben gemacht hatte.

Am 6. März 1537 verpflichtet sich Soddoma, die Kapelle

am Rathhausthurm al fresco zu malen, welche in der Pest 1348 gelobt, dann 1376 gebaut und 1460 von Federighi mit einer neuen Renaissancebedachung versehen worden war. Wie der Brunnen Giacomo della Quercias oben am Markte, so galt an der unteren Seite desselben diese Kapelle für ein Kleinod der Stadt, das sie hoch und werth hielt. Der Preis, der dem Künstler versprochen wurde, war nicht unerheblich, und fünfzehn Scudi erhielt er gleich vorausbezahlt. Die Kapelle ist eigentlich nur eine pfeilergetragene Loggia, und bot also blos die einzige Rückenwand dem Künstler zur Ausschmückung dar. Er konnte bald damit fertig werden und machte sich auch ohne Verzug ans Werk. Allein mitten in der Arbeit hörte er wieder auf, liess Alles liegen und stehen und folgte einer Einladung des Fürsten Jacob V., der ihn zu sich nach Piombino rief.

Jacopo d'Appiano aus vornehmem Pisaner Geschlechte hatte im vierzehnten Jahrhundert die Herrschaft Piombino gegründet und konnte sie sterbend 1399 seiner Familie als erbliches Fürstenthum hinterlassen. Cesare Borgia riss 1501 Piombino und Elba an sich, Jacob IV. floh nach Frankreich und gelangte erst nach dem Tode Papst Alexanders VI. in den Besitz seiner Macht zurück. Den 5. April 1511 folgte bei seinem Absterben sein Sohn Jacob V. in der Regierung des kleinen Landes. Wiederholte vornehme eheliche Verbindungen brachten ihn den berühmtesten Familien nahe. Seine erste Frau, die bei der Geburt des ersten Kindes starb, war eine Prinzessin von Salcina aus königlich aragonesischem Blute und eine Verwandte Ferdinands des Katholischen. Seine drei anderen Frauen, eine Ridolfi, eine Medici und eine Salviati, waren alle drei Nichten Leos X. An den wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen seiner Zeit nahm er regen und verständigen Antheil. Wenn Piombino zu Zeiten nicht einsam und unbekannt in der Welt lag, hat es das jedesmal seinen kleinen Fürstenhöfen zu verdanken gehabt. Der Reiz eines vornehmgebildeten heiteren Lebens zog im sechszehnten Jahrhundert auch von dort aus manchen Fremden an. Jacob V. verstand

sich anf Welt und Leute, auf Kunst und Künstler und wusste durch Wohlwollen zu gewinnen. Freundschaftsbündnisse, die trotz der Kleinheit der Verhältnisse doch mit dem ganzen Formelwesen politischer Tractate auftraten, verknüpften sein Haus schon längst mit der Republik Siena. Mit dem Adel dieser Stadt hatte er mannigfache persönliche Beziehungen. Wann und wie er den Maler Soddoma kennen lernte, wissen wir nicht. Aber er hatte eine grosse Meinung von dessen Talent und gewann sein Wesen lieb.

Der Fürst erregt unser Interesse und man bedauert, im Archive des Fürsten Bnoncompagni-Piombino in Rom nur sehr spärliche handschriftliche Notizen über ihn zu finden. Der Ritter Soddoma kam 1537 an seinen Hof. Erst von seiner vierten Gemahlin Elena de' Salviati hatte Jacob V. 1530 einen Sohn und Erben seiner Macht erhalten. Dem Fürsten und der Fürstin wie dem siebenjährigen Prinzen ward der geistreiche Künstler und lustige Mann sehr bald zur unentbehrlichen Gesellschaft. Man überhäufte ihn mit Geschenken und Gunstbezeugungen; man schmeichelte seinen bizarren Neigungen. Jagden und kleine Ausflüge, Gesellschaften zu Fuss und zu Pferde fehlten nie. Nebenbei konnte auch hier Soddoma eine „Arche Noah" um sich sammeln. Allerlei drolliges Gethier wnrde ihm geschenkt, und der Fürst liess ihm sogar mnntere Ponis von Elba kommen. Aber man meine ja nicht, dass er die allerunterthänigste Ergebenheit eines Hofmalers, die Willenlosigkeit eines allezeit bereiten Hofnarren besessen hätte. Soddoma ist überall einer der persönlich freiesten Menschen, die es je gegeben hat. Wo die Welt nicht nach seinem Sinne war, wandte er ihr ungescheut den Rücken. Weder den Fürsten noch den Republiken unterwarf er sich, und nach keines anderen Menschen Sinne hat er den seinigen umgemodelt. Die Noth konnte ihn zur Arbeit zwingen; zur Unterwürfigkeit und Selbstverleugnung hat sie ihn nie gebracht. Wie in Rom bei Agostino Chigi lebte er in Piombino bei Jacopo d'Appiano als Freund des Hauses und als absoluter Herr seiner selbst. Die Sienesen aber murrten darüber, dass ihr verwöhnter Liebling der Heim-

kehr vergass und dass die heilige Kapelle am Markt vor Aller Augen unvollendet dastehen blieb. Diesmal war Soddoma durch einen Contract nach Recht und Gesetz seiner Stadt verpflichtet, und sie beschloss, jedes Mittel anzuwenden, um seiner wieder habhaft zu werden. Der Briefwechsel, der sich desshalb entspann, ist zum Glück noch vorhanden und in Milanesis Documenten abgedruckt. Die Gesinnung der Republik und des Fürsten sowie das Benehmen des Künstlers offenbaren sich anschaulich darin. Am 16. April 1538 schrieb die Behörde von Siena zuerst an Soddoma in Piombino:

„Edelmüthiger Ritter! Du weisst, es schickt sich für einen braven Maler, auf dass seine Tüchtigkeit einem Jeden in gleicher Weise kund werde, nicht allein ein schönes Werk zu beginnen, sondern dasselbe auch so schnell und solcher Gestalt zu Ende zu führen, dass Alle gerechte Ursachen haben, darob zu erstaunen. Und da Du nun, wie es Dir bewusst ist, in unserer Marktkapelle etwas angefangen hast, uns aber missfällig ist, dieselbe unfertig zu sehen, so wirst Du nicht ermangeln, allweil die Zeit dazu angethan ist, angesichts dieses unverzüglich zu erscheinen und die begonnene Arbeit zu vollenden. Hiermit wirst Du Deine Schuldigkeit thun, denn Du hast Dich dazu verpflichtet und solltest der Uebereinkunft gemäss mit Deiner Sache schon zu Stande sein. Uns wirst Du dann nach Wunsch handeln. Anderenfalls werden wir nach Recht und Gesetz vorgehen.“

Der Ritter zeigte dies Schreiben seinem Fürsten. Dieser aber wandte sich sogleich an die Signoria von Siena und ersuchte sie, ihm den Maler noch für den Monat Mai wenigstens zu überlassen. Darauf erwiederten die Herren der Republik:

„Dem gerechten Verlangen Euerer Herrlichkeit können wir uns auf keine Weise entziehen, da wir Hochderselben Nutzen und Ehre nicht weniger als unsere eigene im Auge haben. Bediene sich also Euere Herrlichkeit nach Bequemlichkeit des Ritters Sodom für den Monat Mai ganz wie Hochdieselbe begehrt und sende uns denselben nur nachher zurück, damit er hier Angefangenes vollende, was schon seit Monaten

hätte vollendet sein müssen. Falls aber genannter Ritter seine Schuldigkeit nicht thut, so werden wir gerechten Grund haben, uns über ihn zu beklagen und gegen ihn vorzugehen, wie es Recht und Billigkeit erheischen. Euere Herrlichkeit, der wir uns zu Diensten erbieten, segne Gott."

Aber der ganze Mai verging und die Hälfte Juni dazu, und wer nicht in Siena ankam, war Soddoma. Die Hochlöblichen und Sehrgestrengen der Stadt waren entrüstet und liessen sich am 17. Juni also gegen den Maler vernehmen:

„Auf viele Worte wollen wir uns nicht einlassen, um Dich an die Pflicht zu erinnern, die Dich uns gegenüber in Betreff der Kapelle bindet. Du hast sie unfertig gelassen. Und weil nun schon seit geraumen Tagen die Frist verstrichen ist, die wir Dir zur Befriedigung des Fürsten eingeräumt haben, so wisse, dass wir jetzt ohne Weiteres unserem gegenseitigen Contract entsprechend, unser Recht verfolgen werden. Besorg Deine Sachen und mach auf das Schleunigste, dass wir uns Deiner zu loben haben. Denn es wird uns weh thun, Dir unsern Entschluss merken zu lassen, dessen Folgen einzig und allein Deine Schuld sein werden."

Und um ganz sicher zu gehen, schrieb die Signoria gleichzeitig auch an den Fürsten:

„Euere Herrlichkeit entsinnen sich, dass Sie vor einiger Zeit darum nachsuchte, sich des Ritters Sodom zu Ihren Aufträgen bedienen zu können, und dass wir, um freundlich zu Willen zu sein, kein Bedenken trugen, uns selbst zu incommodiren und den erbetenen Urlaub für Monat Mai zu bewilligen. Euere Herrlichkeit versprach aus eigenem Entschlusse, dass Sie nach Ablauf dieser Zeit uns den Künstler zurückschicken würde. Sie ist längst abgelaufen, und auch uns dünkt es nicht unangemessen, ein angefangenes Werk vollendet zu sehen. Darum erwarteten wir die Zurücksendung des Ritters von Seiten Euerer Herrlichkeit. Weil dies bis jetzt nicht erfolgt ist, haben wir für gut gehalten, Euerer Herrlichkeit unseren Sinn darüber zu offenbaren und Hochderselben zu wiederholen, dass wir gezwungen sein werden, gegen den Ritter kraft des mit ihm

geschlossenen Vertrages vorzugehen. Wir halten uns versichert, Euere Herrlichkeit werde nicht weniger thun, als wir vorkommenden Falles für Hochdieselbe thun würden. Gott segne Euere Herrlichkeit.“

Auf diese beiden Briefe erhielten die Herren von Siena weder vom Ritter noch vom Fürsten eine Antwort. Bereits am 3. Julius äusserten sie dem Fürsten ihr grosses Erstaunen darüber.

„Der Ritter ist nicht zurückgekehrt und Euere Herrlichkeit hat uns mit keiner Sylbe geantwortet. Wir würden uns dess höchlich verwundern, wenn wir sicher wären, dass unser Schreiben zu Hochderselben Händen gekommen ist, da wir Hochdieselbe voll Courtoisie und Freundschaft gegen uns kennen. Allein da wir uns dess für gewiss halten, dass Euere Herrlichkeit unseren Brief nicht erhalten hat, so wollten wir blos daran erinnern, dass der Termin längst verflossen ist, bis zu dem uns Hochdieselbe den Ritter zurückschicken wollte. Wenn Hochdieselben denselben unverzüglich heimkehren lassen wird, so wird Hochdieselbe das thun, was sich gebührt und wir werden uns nicht über Sie zu beklagen haben.“

Diese Entschiedenheit verfehlte ihre Wirkung nicht, und am 13. August bewog der Fürst den Maler zur Rückkehr nach Siena und gab ihm folgendes Schreiben mit:

„Grossmächtige und erhabene Herren, hochzuverehrende Gönner! Es unterliegt keinem Zweifel, dass sowohl das innige Verlangen des Ritters Soddoma, mir zu gefallen, als auch meine eigene Freude an der Ausführung eines lange verheissenen Staffeleigemäldes die Ursache waren, dass nicht sowohl über den Ritter als über mich, den Urheber des Vergehens, Euere Excellenzen etwas verwundert gewesen sind. Da ich nun in mir erwogen und erkannt habe, dass ich an dem Irrthum in gewissem Sinne die Mitschuld trage, vornämlich weil das Unrecht seiner Versäumniss ganz zu meinem Vortheil ausschlug, so bekenne ich freimüthig, dass für diesen Fall meine Person gegen Hochdieselben die Verpflichtung und die Belastung zu tragen hat. Ich behaupte dies um so entschiedener, weil von Seiten des

Künstlers der Fehler gerade durch die innere Natur des Künstlers entschuldigt wird, der ja — wie das bei Dichtern so oft geschieht — von begeisterter Leidenschaft geleitet nnd beherrscht, selbst mit dem besten Willen von einem begonnenen Werke nicht wieder ablassen kann. Zudem habe ich, von der Lebenswahrheit seiner Schöpfungen gleichsam verblendet und bezaubert, unbedacht mir eine allzu grosse Freiheit Eneren Excellenzen gegenüber genommen, so dass ich ihn nicht so zum Gehen antrieb, wie es nöthig gewesen wäre. Allein ich darf Hochdieselben versichern, er wird nun mit desto grösserem Eifer zu Ihrem Dienste sich stellen und wird jede Versäumniss durch den Werth und die Vortrefflichkeit seiner Arbeit wieder gut machen. Desshalb und auch aus Liebe zu mir werden ihn Euere Excellenzen zufrieden und ohne jede Verstimmung mit gnädigem Antlitz aufnehmen. Er ist dessen würdig durch seine Tüchtigkeit und seine treue Unterthänigkeit gegen Hochdieselben. Und so empfehle ich ihn verdientermassen und als eine von mir innig geliebte Persönlichkeit auf das Herzlichste."

So zeigt sich der Fürst als gewandten Diplomaten, der fein und geschickt mit einer republikanischen Behörde umzugehen verstand. Gleichzeitig aber bekundet er auch ein volles Verständniss für Soddomas eigenthümliche Künstlernatur. Mit einer besseren und schmeichelhafteren Empfehlung konnte Soddoma seine Rückreise nicht antreten. Unruhe über den Empfang in Siena hat er sich sicher keinen Angenblick gemacht.

Stolz auf seinen Gönner, glücklich über alle Ehren und Auszeichnungen, kindlich vergnügt über die neuen Thiere, namentlich über die kleinen Pferde aus Elba, die er mit nach Hause bringen konnte: so kehrte er nach Siena zurück. Seine Kapelle hat er dort in aller Eile fertig gemalt, und erhielt 1539 am 2. April 56 Goldgulden als Rest der Bezahlung eingehändigt. Am obern Theile der Wand, der spitzbogig abschliesst, thront Gott-Vater im Lichte. In der Linken hält er die Weltkugel, mit der erhobenen Rechten segnet er. Ueber

ihm schweben Amoretten, unten aber halten jugendliche Engelgestalten den langen blauen Mantel, der vom Schoose nach beiden Seiten hinabwallt. Die Taube des heiligen Geistes leitet niederwärts zu der sitzenden Madonna, über deren Haupte zwei Engel einen Kranz halten und an deren Seiten links und rechts andere Engel hervortreten. Auf ihrem Schoose steht das Christkind und setzt dem heiligen Victor den Kranz auf, hinter welchem S. Ansano, der Apostel Sienas, zum Vorschein kommt. Auf der anderen Seite der Madonna entsprechen diesen beiden Heiligen zwei andere, ein Bischof und Catharina von Siena. Zu den Füssen der Letzteren wird der Kopf eines Engels sichtbar, welcher, im Ausdruck an Correggios Jo in Berlin erinnernd, allzu sehr die nahe Verwandtschaft zwischen himmlischer Verzückung und entzückter Wollust zeigt. Ausserhalb der flachen Nische, welche die Madonna mit den genannten Heiligen umfasst, .stehen links und rechts noch einzelne Figuren, namentlich S. Bernardino und S. Sebastiano. — Vasari tadelt das Kapellenfresko als oberflächliche, leichtfertige und leichtsinnige Arbeit; und man findet nicht, dass es jemals Lob erfahren hatte. Im Jahre 1848 wurde das sehr zerstörte Bild restaurirt. Als Ganzes wirkt es wenig erfreulich. Nur in den Engelsköpfchen zeigt sich Soddomas unverwüstlicher Schönheitssinn und in der Erscheinung Gott-Vaters die Hoheit seiner Vorstellungsweise. Der Maler hatte keineswegs geleistet, was er leisten konnte, und somit keineswegs die Verheissungen erfüllt, die der Fürst von Piombino in seinem Namen gemacht hatte. Si cor non orat, in vanum lingua laborat. Soddoma war sehr wenig mit seinem Herzen bei dieser Arbeit gewesen. Leichtsinnig hatte er sie 1537 unvollendet liegen lassen; und verstimmt darüber, dass es in Siena langweiliger als in dem lustigen Piombino zuging, hatte er sie 1539 fertig gemacht, blos um fertig zu sein, blos um eine Last vom Halse zu haben. Der Gedanke, dass er doch an der Stadt ein grosses Unrecht wieder auszugleichen hatte, kam ihm gar nicht in den Sinn: er ärgerte sich vielmehr über die sehr gestrengen Rathsherren, die sich erlaubt hatten, ihn in seinem Vergnügen am Piombiner

Fürstenhofe so energisch zu stören. Er vergass alle Liebe, die er in Siena so reichlich erfahren hatte und die er nie hätte vergessen sollen; und er benahm sich gerado da auf das Rücksichtsloseste, wo er stets die schonendste Nachsicht erfahren hatte. Durch die Schönheit seiner Werko hatte er sich auch die Zuneigung seiner ernstesten Mitbürger bis dahin noch immer gewonnen und erhalten. Selbst 1539 hätte er als Künstler wieder gut machen können, was er als Mensch gefehlt hatte. Man bedauort um seinetwillen, dass der Wille, dass das Gefühl dafür seinem Wesen so fremd sein konnte. Anstatt zu versöhnen, verletzte er von neuem und so empfindlich, dass es ihm die bittersten Früchte trug. Sowie er aufhörte, der Stadt als Künstler Freude zn bereiten, fingen seine Mitbürger an, an seinem Leben Anstoss zu nehmen. Wir erfahren nicht wieder, dass er in Siena von Behörden oder Privatpersonen neue Aufträge erhielt. Wohl aber hat dort von da an jener Unwillen über den lange verwöhnten Günstling, jenes harte Urtheil über seinen Charakter Raum gewonnen, das uns noch heuto so grell und herbe aus Vasari entgegenklingt. Soddoma war doch schon zu alt geworden, als dass er die Liebe seiner Mitbürger hätte noch einmal verscherzen dürfen. Dem bejahrten Manno verzeiht man nicht mehr, was an dem Jüngling vielleicht noch reizend gefunden wird. Soddoma war geblieben, was er war. Aber die Welt hatte sich doch sehr verändert. Die harmlosen seligen Tage der Frührenaissance waren nicht mehr.

Das Leben hatte sich sehr ernst gestaltet. Die katholische Kirche zog sich in sich selbst zurück, versenkte sich wieder in ihr innerstes Princip, machte es von neuem mit Leidenschaft und Schärfe geltend und wurdo jetzt in ihrer Vertheidigung weit fanatischer, als sie es in den barbarischen Zeiten des Mittelalters bei ihren Eroberungen gewesen war. Sie war allerdings in der grössten Gefahr. In den vierziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts kurz vor Luthers Todo kam die Reformation jenseits der Alpen auf den Höhepunkt ihrer äusseren Ausbreitung. Und schon ergriff ihr Geist Italien selbst. Gerade Siena, das den Deutschen so deutsch an-

muthet, wurde auch für die italienische Reformation bedeutend. Die grössten Namen der kirchlichen Neuerung stehen mit dieser Stadt in Verbindung. Vor allen zuerst Fra Bernardino Occhino. Von früh auf im Kloster, war er jenen übertrieben strengen Uebungen ergeben, die so oft in den Menschen ein übertrieben stolzes Selbvertrauen hervorrufen. Zweimal hat er das Kloster verlassen, und zweimal ist er in dasselbe zurückgekehrt. Erst Franiscaner und zuletzt Capuziner, wirkte er durch sein ergreifendes, hinreissendes Wort. 1536 und 1539 glänzte er als Fastenprediger in Neapel; 1538 wurde er durch Bembos Einfluss nach Venedig berufen und 1540 trat er in Siena auf. Volk und Fürsten bewunderten die sittliche Energie, die Reinheit des Charakters, die glühende Beredtsamkeit des Mönches. Die Welt war ganz darnach angethan, dass der asketische Occhino mehr interessirte, als der sinnlich heitere Soddoma, dass die mystische Exaltation des Mönches mehr Eindruck machte, als die lichte Begeisterung des Malers. Die fröhlichen Sienesen thaten Busse: die Adventspredigten Occhinos hatten sie im Innersten erschüttert. Als der kühne Mönch nach Venedig ging, wo er an Bembo und Aretino Verehrer und an Paleario einen Freund und Gesinnungsgenossen fand, als er dort in demselben Jahre 1542, wo, wie man annimmt, der letztere das Buch von der Wohlthat Christi veröffentlichte, seinen Kampf gegen die Kirche begann: da fand er schon an den verschiedensten Punkten Italiens lauten Anklang. Selbst Michel Angelos Freundin, die Marchese von Pescara Vittoria Colonna, stand den Männern dieser Richtung nahe. Doch den grössten Erfolg hatte Occhino in Siena. Die Sozzini, die eine universale Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Religionsfreiheit haben, sind sienesische Edelleute. Vom dortigen Adel waren auch noch andere der neuen Sache zugethan: Pecci, Cinuzzi, Buoninsegni und selbst ein Spannocchi werden genannt. Antonio dei Pagliarici wurde sogar als Verfasser des Buches von der Wohlthat Christi in Anspruch genommen. Unter den Handwerkern aber begeisterten sich nicht wenige für die neue Lehre. Man kennt die kurze Rolle, die der

Reformation in Italien vergönnt war, und das tragische Geschick ihrer Vertreter. Allein mindestens eben so sehr, als die grosse katholische Reaction, beweist sie uns den Umschwung der Gemüther, der nach der Periode Leos X. erfolgt war, und der sich jetzt in Siena insbesondere so merkwürdig offenbarte.

Wir wissen, wie die Lage der Dinge nicht nur einen Bembo, sondern sogar einen Aretino zur Kundgebung römisch-katholischen Diensteifers brachte. Soddoma war gegen kirchliche Fragen genau so gleichgiltig, als gegen politische. Schmerzlich empfand er weiter nichts, als dass es sich in seinem späteren Alter auf der Erde entfernt nicht mehr so unbefangen lustig leben liess, wie in seiner Jugend, und dass selbst die „tollen“ Sienesen auffallend gesetzte Leute und sonderbare Kopfhänger wurden.

In der Kunst hatte sich eine frische sinnliche Leidenschaft bereits bei Correggio hinter eine affectirte religiöse Schwärmerei versteckt. Die Florentiner und römischen Schulen malten das neue Pathos, mit dem sich die katholische Orthodoxie spreizte, und schon gab es Leute, die an den Werken eines Cola dell' Amatrice und Marco Palmezzaro Gefallen fanden, die beide zwar unter sich verschieden, aber doch beide romantisch fromm in der Weise des fünfzehnten Jahrhunderts zu malen wagten. Nur Venedig, das in der Politik und in der Kirche als freie und selbstständige Grossmacht handelte, das kirchlich oder politisch Verfölgten eine Freistatt eröffnete, bildete auch in der Kunst eine Welt für sich.

In Siena hatte man Jahrzehnte hindurch Soddomas Charakter um Soddomas Talentes willen Alles verziehen. Die allgemeinen Gründe, die wir zuletzt erwähnten, machten die besondere Veranlassung, deren wir vorher gedachten, zu einer unsühnbaren Schuld. Der Künstler hatte es mit Siena verdorben, und eine Rückkehr der alten freundlichen Beziehnngen war nicht mehr zu erwarten. Beccafumi wurde jetzt unbedingt und allgemein über Soddoma gestellt. Jetzt stimmten die Sienesen den Akademikern und schulmässigen Aesthetikern viel leichter als vordem bei, und es war ihnen nicht mehr so schwer wie sonst,

seine Compositionen geistreich zu finden und die „kühnen Verkürzungen“, sowie die „überraschend modellirten Figuren“ zu bewundern, um derentwillen er mit Correggio verglichen wurde.

Es gibt Naturen, die nur an ihrem Gegensatze erstarken, die nur an einem Widerstande ihre volle Kraft, ihr Leben, ihr ganzes Ich finden und ausleben. Sie scheinen nur in demselben Grade wachsen und ihr Wesen bethätigen zu können, in welchem ihre Gegensätze sich entwickeln. Soddoma gehört nicht zu ihnen. Er spürte nicht den geringsten Drang, seine unmittelbar tiefe Empfindung und seine edle Lebenswahrheit gegen moderne Stylisten und Raffinisten zur Geltung zu bringen. Es gibt Charaktere, die im Missgeschick liebevoll und liebenswürdig werden. Soddoma brauchte die ganze Wärme und das ungetrübte Licht der Sonne des Glückes, wenn er die Menschen bezaubern und entzücken sollte. Nicht sobald wandte sich die Stadt Siena kalt und mürrisch verstimmt von ihm ab, als er auch schon sofort Jahrzehnte des Glückes und der Gunst vergass, und sich unter seinen Mitbürgern, sich am eigenen Herde fremd und ruhelos fühlte. Aus diesen drückenden Verhältnissen riss sich 1540 der sechzigjährige Mann ohne Bedenken los und nahm noch einmal wie ein Jüngling den Flug ins unbestimmte Weite. Tadel und bittere Vorwürfe wurden hinter ihm drein noch heftiger und lauter als zuvor, und Vasari wiederholte sie ohne das geringste Wort der Milderung. Eine strenge historische Betrachtung wird nichts beschönigen wollen, allein sie hat das Recht und die Pflicht, jeden Charakter nicht blos nach einer abstracten Moral, sondern auch nach seiner inneren Nothwendigkeit zu beurtheilen. Wer Mitgefühl und Verständniss für unmittelbare, unreflectirte, gleichsam organische Menschennaturen besitzt: der wird die geheimnissvollen schönen Aeusserungen ihres Genius mit Entzücken wahrnehmen, und er wird Schmerz und Mitleid empfinden, wenn sie Verkehrtes und Unglückseliges beginnen. Soddomas künstlerische Erfolge sind nicht zugleich sittliche Errungenschaften. Der Padre della Valle möchte sie freilich dazu machen und wendet auf Soddoma

sogar das Horazische sudavit et alsit an. Dass er geschwitzt und gefroren hat, wird Niemand bezweifeln, aber wahrscheinlich sehr wider seinen Willen, wie jeder Lazzaroni Neapels, und niemals im Sinn des strebsamen Horazischen Musterschülers. Soddoma hat am wenigsten beansprucht, dass man ihm Schönheiten seiner Bilder und Liebenswürdigkeiten seiner Person als moralische Vorzüge anrechne. Er hat aber auch alles Anrecht darauf, für das Gegentheil nicht kalt verurtheilt und verdammt zu werden. Um die Erziehung seiner Kinder und um die Verwaltung seines Hauswesens hat er sich nie bekümmert, weil er sicherlich beides nicht verstand. Sein einziger Sohn war frühzeitig gestorben und seine Tochter in jungen Jahren mit dem Maler und Architekten Riccio vermählt. An ihrem glücklichen Familienleben erfroute sich Beatrice und erntete hier den Lohn für ihre treuen Muttersorgen, für die tüchtige Erziehung, die sie der Tochter gegeben hatte. Vor materieller Noth schützte sie der Besitz, den sie von Haus aus mitgebracht hatte, und die Erwerbungen, die ihr Mann machte und dio er stets ihrer Obhut überliess. Wiederholt hat er sie Jahre lang in Siena allein gelassen; aber auch andero Künstler pflegten Weib und Kind nicht mit auf ihre Geschäftsreisen zu nehmen. Von böswilligem Verlassen kann da nicht die Rede sein. Wohl aber mögen wir glauben, dass der wunderliche Mann bei seinem Weggange 1540 erklärte, er werde nun für immer weggehen, er werde Siena mit sammt den Seinigen niemals wiedersehen.

Das Glück, das dem sechszigjährigen Soddoma in Siena den Rücken gekehrt hatte, empfing ihn draussen wieder mit freundlichem Angesicht. In Volterra nahm ihn der reiche und angesehene Lorenzo di Galcotto di Medici mit offenen Armen auf und gab ihm Wohnung in seinem Palaste. Hier malte er Phaetons Sturz vom Sonnenwagen, ein Bild, das wir schon anführten, aber über dessen Verbleib wir nichts wissen. Vasari tadelt das Werk als eine lotterige Arbeit. Dennoch ist der Verlust desselben zu bedauern. War dem Künstler das

Thema gestellt worden, oder kam es aus seinem eigenen Sinn und aus persönlicher Stimmung?

In der Sacristei des Domes von Volterra ist eine kleine, etwa zwei Fuss hohe Kreuzabnahme Soddomas. Am Kreuze lehnen zwei Leitern, auf denen die beiden Männer stehen, die den Leichnam herabbringen. Johannes steht unten und hält die Füsse. Die Leiter rechts wird von einem Diener gehalten, an der andern sind zwei Reiter im Gespräch. Unmittelbar vor ihnen ist Maria zusammengesunken zwischen ihren Frauen. Der landschaftliche Hintergrund ist mit feinem Gefühl und sehr ansprechend behandelt.

Von Volterra wanderte Soddoma vielleicht erst nach Grossetto und dann nach Pisa. Battista del Cervelliera, der 1538 Beccafumi begünstigt hatte, kam jetzt 1541 auch Soddoma wohlwollend entgegen und empfahl ihn angelegentlich dem Dombaumeister Bastiano della Sete. Durch diesen erhielt der Sienesische Künstler nicht unerhebliche Aufträge, und so entstanden die Opferung Isaaks und die Grablegung Christi, die sich im Chore des Domes von Pisa befinden.

Das erste Bild ist ein hohes Rechteck, das grossentheils von der Gestalt Abrahams eingenommen wird. Der gewaltige Mann tritt hier vor unsere Augen als der Heros des Gehorsams und des Glaubens. Er hatte schon das Schwert über dem nackten Knaben, hier rechts, auf dem Steinaltare zum Todesstreiche erhoben, als ihm von oben her der Engel Gottes in die Waffe fiel und ihn mit überirdischer Gewalt weg und herumwandte. Wie energisch-rasch, wie momentan ist diese Bewegung! Die weissen Locken am Scheitel, der lange volle Bart sind wie vom Winde seitwärts geweht. Der rechte Arm mit dem Schwerte ist noch über dem Haupte erhoben, aber horizontal, von rechts nach links, gleichsam mechanisch herumgedreht und festgehalten von dem Himmelsboten, zu dem nun der Erzvater so erstaunt als ehrfürchtig emporblickt. Der Knabe, knieend auf dem Altar, wendet den Kopf, den er eben zum Empfang des Todesstreiches geneigt hatte, überrascht, von einem Hoffnungsstrahle durchzuckt, nach dem wunderbaren Vorgange seitwärts herum. Links am Boden, von Dornen

umstrickt, erscheint der Widder. Bei ihm liegt das hellrothe Gewand, das der Vater dem Sohne zuletzt abgezogen und hinter sich geworfen hatte. Indem uns der Maler die himmlische Intervention bei dem grausen Acte darstellt, lässt er uns doch zugleich auf das deutlichste alles Vorhergegangene noch erkennen und das Kommende ahnen. Man fühlt es, noch ein Augenblick, und der Vater wird den vom Altar herabgesprungenen Sohn an sein Herz drücken, und mit unendlicher Freude und Dankbarkeit den Widder Jehova als Opfer darbringen. Die Charakteristik des Patriarchen ist vorzüglich. Er ist einfach und schlicht nnd doch so majestätisch und erhaben. Er ist in der That der Urvater des Moses und der Richter, der Propheten und Könige. Weisheit und Kraft offenbart sich in dieser imposanten Erscheinung, aber auch Demuth und Ergebung in den Willen Jehovas. Das blaue Untergewand hat er festgegürtet; der rothe Ueberwurf bedeckt die linke Schulter und ist unter der rechten in den breiten Gurt gesteckt, damit er die Bewegung nicht hindere und den rechten Arm ganz frei lasse. Sehr eigenthümlich ist Farbe und Composition des Engels. Er schwebt nach vorn hernieder, die blonden Locken wallen zurück; ein weisses Gewand flattert über seine Beine; die oben dunkelrothen Flügel enden unten in blauen Farben; helles Licht umgibt sein ganzes Wesen, umstrahlt, von ihm ausgehend wie ein Heiligenschein das Haupt des Patriarchen und leuchtet noch in der Landschaft wieder. — Links neben Abraham ist ein uralter Baum; seine Krone ist zerstört, und nur ein einziger Ast steigt in strotzender Kraft frisch grünend an seiner Seite aus ihm empor. Dahinten in einiger Entfernung am Fusse des Hügels Abrahams Knechte mit dem Esel. Um den Opferaltar auf der anderen Seite ist dichtes Gebüsch. Der Hintergrund, eine weite Ebene, wird von einem Strome durchzogen, der sich in das Meer ergiesst, das von Schiffen belebt, unsern Blick in ein Unendliches zu leiten scheint. Der Horizont ruht in lichtem, rosafarbenem Tone auf ihm. Man meint die ernste, grossartige Küstenlandschaft von Pisa vor Augen zu haben, und

doch erscheint uns jener alte Stamm mit dem einen Ast symbolisch bedeutsam, und erinnert uns das Gestade an die Verheissung, welche Abraham erhielt, dass seine Nachkommenschaft zahllos werden sollte, wie der Sand am Meere.

Die Grablegung Christi ist in die Breite componirt. Vor die Grabeshöhle in der Felswand, die dunkel und düster phantastisch den Mittelgrund des Bildes einnimmt und über der hinweg die Landschaft mit dem Calvarienberg und mit der Stadt in der Ferne sichtbar werden, ist der Leichnam des Herrn gebracht worden. Eben ist man im Begriff, ihn aufzunehmen und an seinen letzten Ruheort zu bringen. Josef von Arimathia mit einem türkisch gekleideten Diener zur Seite steht hinter dem vor uns liegenden Leichnam und hat ihn mit beiden Armen unter den Schultern gefasst und aufgerichtet. Johannes, links zu Christi Häupten, schaut in das edle, liebemilde Antlitz des Todten, während er dessen rechten Arm in seinen Händen hält. Magdalena aber sitzt noch einmal zu den Füssen des Herrn und drückt sie an ihr Herz, ihr Blick hinstarrend in dumpfem, verzweifeltem Schmerz. Hinter ihr zwei Diener erwarten die Weisung Josefs von Arimathia, der eine hat bereits den Zipfel des Linnentuches erfasst. Bei dieser Gruppirung der Personen kommt der Leichnam vollkommen frei in den Vorderraum des Bildes. Im Momente wird er fortgetragen werden. Maria hat ihm bereits den letzten Kuss auf die Stirne gedrückt. Hier links an seinem Haupte, ganz vorn ist sie zwischen ihren Frauen zusammengesunken, ihre Augen schmerzgebrochen. Die eine der Frauen hält die Gottesmutter unter den Armen; die andere aber, welche die linke Hand so rührend auf die Brust legt, gibt mit der rechten den Freunden das Zeichen, die irdische Hülle des Erlösers jetzt in die Gruft zu bringen.

Wieder ist es die geistvolle, poetische Auffassung des Gegenstandes, die uns in beiden Bildern anzieht. Zeichnung und Composition haben Wahrheit und Leben. Allein wir vermissen den Reiz einer harmonischen Farbengebung. Manches mag die Zeit zerstört haben, allein auch darin ist dann die

unvorsichtige, nachlässig gleichgiltige Behandlung des Künstlers nicht ohne Schuld. Im zweiten Bilde wirkt grell und hart das vorherrschende Roth und Blau der Gewandung; der Mittelgrund ist monoton schwarz dumpf verdunkelt, und um so unerquicklicher heben sich dann die gelben Töne in Luft und Ferne davon ab. Vasari, der in seinen Werken beweist, dass er sich gründlich auf eine feststehende sichere Färbung verstand, durfte in gerechten Unwillen und Tadel gegen Soddoma ausbrechen. Allein er hatte gar keinen Grund, Beccafumi über Alles zu erheben, dessen Arbeiten man gleichfalls im Chore des Domes von Pisa sehen kann und über die er diesmal sehr geschickt hinweggeht und noch geschickter den Maler selber sprechen lässt. Vasari stand mit ihm vor den Bildern und kritisirte wahrscheinlich die Werke des einen Sienesen mit Worten und die des andern mit Schweigen. Beccafumi verstand das bald und entschuldigte sich damit, dass er ausserhalb der Atmosphäre von Siena nicht recht malen könne. Fern von dieser Stadt, so äusserte er sich, und von allen meinen gewohnten Bequemlichkeiten fühle ich mich immer behindert und befangen und bekomme die Sachen nie so heraus, wie ich will. Als die Franzosen des ersten Kaiserreiches mit antik römischer Dreistigkeit die Kunstschätze Italiens plünderten, liessen sie Beccafumis Bilder in Siena ruhig hängen, aber Soddomas Abraham hielten sie für würdig, nach Paris geschickt zu werden. Erst nach Napoleons Sturze ist er an seinen alten Ort zurückgekommen.

Die grossen Erwartungen, die sich der Dombaumeister Bastiano della Sete von Soddoma gemacht hatte, fand er freilich nicht bestätigt. Es war Wasser auf Vasaris Mühle, als er zu diesem einmal sagte: „Ich weiss nicht, Leute, die nicht beständig weiter studiren, haben doch in ihrem Alter höchstens noch Tournüre und Manier, was schliesslich gar wenig zu loben ist, während sie mit der Zeit Alles verloren, was sie in ihrer Jugend Tüchtiges besassen.“ Das Urtheil war zum Mindesten recht wenig am Platze. Denn Beccafumi, der, als ewig strebsamer Schüler, alle Wandlungen der römischen

Schule aus dem Guten ins Schlimme und aus dem Schlimmen ins Schlimmere durchgemacht hatte, war in Pisa gerade mit den schlechtesten Leistungen aufgetreten. Soddoma aberhatte noch einen vollen reinen Hauch aus den Tagen der goldenen Renaissance bewahrt und sich in seinen Schöpfungen trotz alledem als geniale Künstlernatur erwiesen. Und so wurde denn an ihm nicht sowohl das getadelt, was zu tadeln war, als vielmehr der Fortschritt mit der Mode vermisst, die in der Kunst ihre bedenkliche Herrschaft nicht am wenigsten übt. Dass er sich dieser entzog, schätzt gerade die Gegenwart an ihm, welche sein angeborenes freies Talent wieder unbefangen zu würdigen weiss.

Ein vorzügliches Altargemälde fertigte Soddoma für die kleine gothische Kirche Santa Maria della Spina, die dort in Pisa so malerisch an dem Uferrande des Arno hervortritt. Gegenwärtig befindet sich das Bild in der dortigen Stadtgallerie. Es ist eine Madonna mit Heiligen. Ein dünner Baum mit spärlicher Krone erhebt sich in der Mitte des Bildes. Ueber ihm schwebt ein Engel hervor, der in der Rechten einen Kranz und in der Linken ein Kreuz heranznbringen scheint. Das göttliche Licht, das ihn umgibt nnd von ihm weiter strahlt, geht am tieferen Himmel in röthliche, dann in blaue und in grünliche Töne über, um zuletzt in weissem Schein am Horizonte zu zerfliessen. Vor dem sonderbaren Baum und unter dem Engel sitzt auf einfacher Steinbank die Madonna mit dem Christkind. Der blaue Mantel über dem rothen Kleide legt sich auch über das Haupt und lässt hier an Stirn nnd Wangen einen feinen, weissen Schleier hervorsehen. Das Christkind, im linken Arm der Mutter sitzend und von deren Rechten umfasst, wendet sein Köpfchen zu San Sebastian und streckt beide Hände nach dessen Pfeilen aus. Der Heilige erscheint hier fast mädchenhaft zart; ein rothes Gewand bedeckt einen grossen Theil seines nackten Körpers. Hinter ihm steht der heilige Nährvater, dessen Heiligenschein die Zeit verwischt hat. Auf der anderen Seite des Bildes erscheint Petrus im rothen Mantel. Er hält mit beiden Händen die zwei Schlüssel und zugleich ein Buch, in dem ein Christus am Kreuz gemalt

ist. Neben ihm befindet sich Johannes der Täufer mit seinem Kameelsfell über rothem Untergewande. Vorn unten vor der Madonna, gleichsam auf den Stufen ihres Thrones sitzen Maria Magdalena und die heilige Catharina von Alexandrien: ein köstlich lieblicher Gedanke und zugleich eine meisterhaft gelungene malerische Verbindung der Heiligen links und rechts von der Madonna. Maria Magdalena hält das Buch und das symbolische Gefäss nnd blickt auf die vornehme Märtyrin. Die Krone auf dem Haupte, den purpurvioletten Mantel über grünem Kleide nnd reich mit Goldschmnck verziert, so erscheint die heilige Catharina. Sie erhebt betend ihre Hände, wendet aber ihr Profil der Maria Magdalena zu, so dass sich die beiden edelschönen und doch so verschieden charakterisirten Köpfe im Anschauen begegnen. Und auf sie blickt die Gottesmutter mild und hold hernieder.

Von Pisa ging Soddoma wahrscheinlich nordwärts nach Massa und von da nach Lucca weiter. Der Abt von San Ponziano, einem Kloster der Montolevitaner, war ein alter Freund von ihm. Bei diesem fand er Aufnahme und malte dort an der Wand der Treppe, die zum Schlafsaal führt, eine Madonna. — Die Bahre zu Grossetto und das Altarbild in Massa, von welchen früher die Rede war, sind meiner Meinung nach auf dieser Reise entstanden. Das Fresko in Ponziano ist das letzte Bild Soddomas, von dem wir Kunde haben.

Nach dreijähriger Abwesenheit kehrte Soddoma 1543 in seine Stadt Siena zurück. Diesmal hatte er draussen in der Welt weder Ruhm noch Schätze gefunden, was ihn am Ende wenig kümmerte, aber auch keine Lust und Freude, und das ging dem alten Manne sehr zu Herzen. Nicht Schadenfreude oder Groll seiner Mitbürger empfing ihn in der Heimath. Nur das Mitleid stand dort still auf der Schwelle und neben ihm hochherzige Frauenliebe, die Vieles erduldet und nie erkaltet. Beatrice wurde dem gebrochenen Gatten der Trost und die Stütze für seine letzten Lebensjahre. Dass er in Armuth und Elend verkommen sei, ist ein grosser Irrthum Vasaris. Er besass ein wohlausgestattetes Haus mit Atelier im Stadttheil Camollia und draussen in der Commune Murli

eine Vigna mit Wohn- und Wirthschaftsgebäuden. Ohne Frage hätte Soddoma in seinem Leben wirkliche Schätze und Reichthümer aufhäufen können, aber er hätte dann ein Anderer sein müssen, als er nun einmal war. Vasari stellt eine sonderbare Moral als Hauptfacit an die Spitze seiner Biographie. „Wenn die Menschen, da wo ihnen das Glück Gelegenheit gibt, durch die Gunst der Grossen reich zu werden, ihre Lage richtig erkennen, wenn sie andererseits in der Jugend sich anstrengen würden, um die Tugend zu erringen und diese dann ihrem Glücke zugesellten: so würde man wunderbare Folgen aus ihren Handlungen hervorgehen sehen. . . . Wer sich auf das Glück allein verlässt, wird meist getäuscht werden, aber auch die Tugend an und für sich, ohne das Glück, kommt zu nichts Grossem. Wenn Giovannantonio von Vercelli mit dem vielen Glück, das er hatte, Tugend und Tüchtigkeit verbunden hätte, wie es ihm bei ernstem Willen möglich gewesen wäre, dann würde er sich nicht wie ein Narr am Ende seines Lebens, das immer bestialisch und ausser Rand und Band war, dahin gebracht haben, im Greisenalter erbärmliche Noth zu leiden.“ Die Moral ist gewiss sehr brav, aber schon aus gewöhnlicher Menschenliebe wird man sich darüber freuen, dass der Schluss sehr wenig bei Soddoma eintraf. Grosse Schätze hatte er nicht, und er war auch im Alter nicht mehr im Stande, mit leichter Hand Gold zu gewinnen und mit noch leichterer wieder auszustreuen. In glücklichen Zeiten hatte er in seinem Stalle acht Pferde nebeneinander gehabt: jetzt stand dieser leer. Mit dem glänzenden Leben war es vorbei; ein bescheiden behaglich, gemächliches Dasein aber war dem alten Manne nicht versagt. Freilich empfand er jetzt mit Schmerzen, was ihm fehlte; es that ihm doch manchmal leid, keine Schätze gesammelt zu haben: er sprach es offen seinen Freunden aus, er schrieb es sogar Aretino in Venedig. Er träumte von den goldenen Tagen, die er einst in Villa Chigi in Rom verlebt hatte, und vergegenwärtigte sich die ganze Lust, die er noch zuletzt am Fürstenhofe von Piombino genoss. Der alte Ritter dachte allen Ernstes daran, noch einmal dorthin aufzubrechen und Fürst Jacob V.

zu besuchen. Mit einem Vorgefühl der Freuden, die er dort wieder finden würde, liess er sich in seinem Schreiben an Aretino darüber aus. Der aber war seit den dreissig Jahren, seit seiner ersten Bekanntschaft mit Soddoma, ein grosser Mann geworden. Er nannte sich selbst „göttlich", „von Gottes Gnaden", „eine Geisel der Fürsten". Kaiser und Könige, Päpste und Cardinäle hatten diesen Charlatan der Renaissance mit Ehren und Geschenken überhäuft und Künstler und Gelehrte hatten seinen Namen und seine Person verherrlicht. Tizian war sein Freund und hat das hochmüthig anmassende, das herausfordernd freche Wesen, aber auch den kräftigen, scharfschneidigen Geist dieses Mannes in dem Florentiner Portrait meisterhaft ausgedrückt. Aretino verstand sich auf Kunst und wusste tüchtige Maler zu schätzen. Es ist angenehm zu lesen, mit wie viel Geist und mit welch herzlich innigen Formen er seinen alten Jugendfreund Soddoma zu trösten und zu beruhigen suchte.

Im August 1545 schickte er auf dessen Brief die folgende Antwort aus Venedig: „Als ich das mir übersandte Schreiben öffnete, als ich mit meinem Namen den Ihrigen wieder vereint sah: da war es mir in meiner Seele zu Muthe, als ob wir uns beide in den Armen lägen, mit all der leidenschaftlichen Herzensliebe, mit der wir uns damals zu umarmen pflegten, als uns Rom und der Palast Chigi so ganz beglückte, wo wir über Jeden wüthend geworden wären, der uns gesagt hätte, dass wir auch nur eine einzige Stunde ohne einander leben sollten. Aber die Welt bewegt sich, und die Menschen bleiben nicht stehen. Und so haben denn Dieser und Jener, die Einen und die Anderen, die hier und die dort, vom Schicksalsloose Stätten als bleibende Wohnung erhalten, die auch nur zu sehen, ihnen niemals in den Sinn gekommen wäre. O tausendmal lieber, tausendmal braver, tausendmal galanter Ritter, wahrhaftig Sie sind in meinem Gedächtniss jetzt nicht auferstanden, denn Sie waren hier niemals gestorben. Aber als Jüngling stehen Sie wieder vor meiner Seele und ich möchte wohl, wir Beide könnten uns so noch einmal in aller Wirklichkeit verjüngen. Doch wozu! Haben wir nicht durch allen Zeiten-

wechsel bis in unser Alter den Sinn der Jugend uns bewahrt? — Man redet von der Macht des Reichthums. Ich bitte Sie, was bedeutet denn das, wenn dieser seinen Besitzer nur in jämmerliche Angst bringt und den Geist desselben aufreibt; wenn derjenige am wenigsten geniesst, der am meisten ansammelt! Ich für meine Person habe allein in Venedig einen förmlichen Schatz ausgegeben, gross genug, um jeden Fürsten, der ihn fände, zu beglücken. Mag man mich desshalb tadeln: in meinem Gewissen macht mich die Erinnerung an meine Freigebigkeit viel glücklicher, als der Gedanke an meinen Nachruhm, den ich künftigen Jahrhunderten zu übermachen hoffe. Darum lassen Sie uns das Leben geniessen, so lange es Gott gefällt; und lassen Sie uns ihm dafür danken, dass uns seine Gnade noch erhält, nachdem von unseren Bekannten schon mehr unter die Erde gebracht sind, als wir beide Pinsel- und Federstriche von dem Augenblicke an gemacht haben, wo wir als Maler oder Schriftsteller Ruhm erlangten. Und ohne Zweifel werden wir uns durch Christi Gnade auch noch einmal wiedersehen. Aus ganzem Herzen flehe ich darum. Inzwischen aber lassen Sie uns fleissig brieflich verkehren und zusammensein. Wenn Sie Ihrer Mittheilung gemäss nach Piombino gehen, so küssen Sie dort Ihrem Herrn, auch in meinem Namen, die Hand.“ —

Soddoma sah weder Aretino wieder, noch kam er ein zweites Mal nach Piombino. Fürst Jacob V. erkrankte und starb 1546 mit Hinterlassung seiner Wittwe und eines Thronerben, der kaum sechszehn Jahre zählte. Der Maler verlor an dem Fürsten seinen besten Gönner, der ihn vortrefflich zu behandeln gewusst hatte, der ein sehr feines und richtiges Verständniss für sein ganzes Wesen besass und der ihn darum auch wohlwollender und gerechter als jeder Andere beurtheilte.

Wir stehen am Ende von Soddomas Leben und Wirken. Sein Dasein fiel in eine der schönsten Epochen der Menschheit, deren Grösse und Herrlichkeit Diejenigen, die ihr angehörten, als ein persönliches Glück erkannten und empfanden. „Es ist eine Wonne zu leben!“ jubelte Ulrich von Hutten,

und es war der Freudenruf des gesammten Humanismus. Rafael dankte Gott am innigsten dafür, dass er im Zeitalter Michel Angelos geboren sei, und mit ihm und nach ihm war die gesammte Kunst von einem gleichen Gefühl beseelt und durchdrungen. In überlegenden, reflectirenden Geistern kam das Zeitalter zur Erkenntniss und zum Bewusstsein, wie seiner Errungenschaften, so seiner Aufgaben. Strebende Menschen stellten die Ziele in voller Klarheit auf, wählten mit Umsicht die geeigneten Wege und Richtungen für dieselben und verfolgten sie mit unermüdlicher Energie und Ausdauer. Man weiss nicht, ob man mehr über die Fülle und Vollendung der Kunstschöpfungen aus der Epoche der italienischen Renaissance erstaunen soll, oder über den bestimmten einheitlichen Charakter, der sie auszeichnet; über die Grösse und Mannigfaltigkeit der Talente oder über die Energie und Harmonie ihrer Ausbildung. Die Kunst im Allgemeinen erscheint als die sittliche Aufgabe der Zeit, und jedem einzelnen Künstler wird die Hingabe an sie zum Inbegriff von Pflicht und Gewissen. Im Streit und Wetteifer entwickeln sich die schroffsten Gegensätze der Persönlichkeiten und der Leistungen, aber es sind Gegensätze, die sich nicht ausschliessen, sondern die sich zu fordern scheinen. In eine solche Welt tritt nun Soddoma, sowohl durch seinen Beruf, als durch seine Neigung. Geboren in den abhängigsten Verhältnissen, die sich denken lassen, lebt er frei und unabhängig, wie vielleicht kein Zweiter. Einzig und allein angewiesen auf seinen Genius und seine Arbeit, wenn er seine Existenz und eine Stellung in der Gesellschaft finden will, fühlt er sich nichtsdestoweniger immerfort zuerst als Mensch, und dann vielleicht auch nebenbei als Künstler, sieht er in seiner künstlerischen Thätigkeit nicht sowohl die höchste Entfaltung seiner Persönlichkeit, als vielmehr allzu oft eine Beschränkung seines Daseins. Das Schicksal verleiht ihm jede Anlage zu einem der originalsten und gefälligsten Maler seiner Zeit, allein es kommt ihm nie in den Sinn, diese seine Eigenthümlichkeit überall in das günstigste Licht zu setzen und mit jedmöglicher Anstrengung zur Geltung zu bringen. In seiner

Seele ruht ein wunderbarer Schatz poetischen Empfindens und eine ungewöhnliche Geistreichigkeit; aber er scheint gar nicht zu ahnen, dass es blos auf seinen Willen ankommt, um durch den einen alle Welt zu bezaubern und sie durch die andere zu entzücken und zu blenden. Eine nichts weniger als passive, eine vielmehr durch und durch leidenschaftliche, feurige Natur, tritt der hochbegabte Künstler in einer Zeit grossen, ja zuweilen überspannten Wetteifers ruhig lachend bei Seite und lässt Andere die Palme erringen, deren er vielleicht allein würdig war. Es spricht für die ausserordentliche Güte seines angeborenen Charakters, dass er, ohne die leiseste Spur von einem reflectirten moralischen Wollen, von Besonnenheit und Planmässigkeit, im Leben eine eigentlich schlechte Handlung dennoch niemals begangen hat. Es spricht für eine ungewöhnlich schöne, sichere und grosse künstlerische Begabung, dass Soddoma ohne ein bewusstes, unablässiges Ringen und Streben, ohne consequenten Fleiss und ohne treue Sorgfalt, vorzügliche, ja vollendete und höchste Werke in der Malerei hervorgebracht hat. Indem sich sein Genius wie von selbst und aus sich selbst in aller Freiheit entwickelt, indem er sich von Aussen alles Geeignete ohne jeden Zwang assimilirt, so offenbart er immerfort die seltenste Frische, Wahrheit und Unmittelbarkeit. Er wächst auf, wie ein Baum im Walde, der durch Zufall oder Gunst des Geschickes seinen geeigneten Ort, einen erspriesslichen Boden und ein heilsames Klima gefunden hat. Von selbst treibt er dann Blätter, Blüthen und Früchte, und so lange seine innere Kraft wächst, so lange sein Zustand der Vollendung dauert: eben so lange werden auch seine Hervorbringungen immer herrlicher oder kommen sie, Jahr aus, Jahr ein, in gleicher Vortrefflichkeit zum Vorschein, bis zuletzt mit einem Male Alles versiecht und endet. — Die italienische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts setzt an die Stelle eines conventionell Idealen die Natur in ihrer Freiheit und Unendlichkeit; allein kaum fühlt sie sich darin sicher, so strebt sie auch wieder aus dieser heraus und über diese empor zu einem individuell Idealen. Leonardo da Vinci sucht dazu zu gelangen, nicht

unähnlich dem Philosophen, der sich aus dem unendlich Einzelnen zum Allgemeinen, zur Gattung, zur Idee erheben will. Michel Angelo dagegen tritt sofort intuitiv mit der Darstellung des vollendeten Typus auf. Wenigstens in sofern wäre jener (wenn man das Wort einmal nicht missverstehen will) durchaus objectiv und dieser durchaus subjectiv zu nennen. An Jenen schloss sich Soddoma in seiner Art und Kunst wie durch eine innere Nothwendigkeit an, von diesem hat er auch nicht den allergeringsten Einfluss erfahren. Mit dem Naturalismus von Masaccio bis Domenico Ghirlandajo mochte sich das kirchliche Gefühl viel eher und leichter vertragen, als mit den vollkommen neuen und wesentlich künstlerischen Idealen, welche Leonardo, welche Michel Angelo an Stelle der alten und dogmatisch-christlichen zu setzen im Begriff waren. Allein bei einem Umschwunge des geistigen Lebens konnte sich jener harmlose, unbefangen heitere und sinnliche Realismus am wenigsten in der Kirche halten. Seine bedenkliche Seite machte sich Allen fühlbar. Das Alte war nicht wieder herzustellen und gegen das Neue wehrte sich der kirchliche Geist. Da trat Perugino und seine Schule im günstigsten Momente als eine Art Uebergang und Vermittlung ein. Er erfand, kann man sagen, eine Art kirchlichen Styl, der vor der Hand der Religion und der entwickelten Kunst zugleich genug that, und der darum einen so raschen, als allgemeinen Einfluss gewann. Als ausschliessliche Sache des „Gefühls“ ist ja die Religion sehr oft und noch in unserem Jahrhundert mit allem Anschein von Wissenschaftlichkeit durch Schleiermacher „gerettet“ worden: was Wunder, wenn Perugino durch schwärmerische, sentimentale Heilige, die er durch immer gleiche Wiederholung zu Typen modelte, dem Bildercultus der Kirche so wesentliche Dienste leistete? Als Künstler wirkte er auf Soddoma, weil auch in dessen Seele von Natur sehr viel Weiches, Zartgestimmtes, Empfindsames lag. Allein nur auf sehr kurze Zeit. Denn das Unwahre, Gemachte und Affectirte in Peruginos Wesen musste bald genug einen Charakter abstossen, der in seinem Innersten unmittelbar und lauter war. Viel nachhaltiger und

dauernder konnte Pinturicchios Einfluss sein. Seine unvergleichliche Freskotechnik und seine glänzende Decorationsart zog den jungen Vercellesen unwiderstehlich an und sollte ihm für sein ganzes Leben als Norm dienen. Herzliches Wohlgefallen fand er überdies an der naiven, anmuthigen, leidenschaftslosen Weise, in der Pinturicchio seine Einzelcharaktere auffasste und seine Historien zur Anschauung brachte. Denn das ist wieder ein sonderbarer Zug in Soddomas sonderbarem Charakter, dass dieser leidenschaftliche Mann in seinen Gemälden nichts weniger als extreme Leidenschaften schildert. Seine dichterische Natur ist idyllisch-religiös, durchaus nicht dramatisch. Zorn, Wuth und Rache, Entsetzen und Grausen hat er nie gemalt. Zu Furcht oder Mitleid zwingt uns keines seiner Werke. Leonardo da Vinci sucht nicht blos die Wohlgestalt auf, er strebt auch nach dem Charakteristischen, und selbst an der Missbildung und an der Carricatur findet er noch ein künstlerisches Interesse und übt an ihr seine kunstreiche Hand. Da ist es denn sehr merkwürdig, dass der phantastische Soddoma hierin mit seinem Meister nie zusammengeht, dass er vielmehr jede unschöne Gestalt vermeidet und alles Unnatürliche, Verkrüppelte und Hässliche flieht. Eine durch und durch sinnliche Natur und der Sohn einer ungewöhnlich sinnlichen Zeit, hat er doch niemals ein Bild gemalt, das lüstern und frivol in der Form oder im Gedanken irgendwelchen Anstoss geben könnte. Seine Wesen sind liebenswürdig und rein: durch seine Kunstschöpfung weht ein paradiesischer Hauch. Wenn er sich über sein Lebensideal hätte Rechenschaft geben sollen, er würde ein Dasein sorgenlos und frei, wie das der Blumen im Felde, der Vögel in der Luft, über Alles gestellt haben. Aus dieser Anschauung und Empfindung heraus erwächst auch wie von selbst sein künstlerisches Ideal. Er ist mit der Erde, wie sie ist, mit den Menschen, wie sie sind, durchaus zufrieden, aber er erlöst sie von dem harten Geschicke, das auf ihnen lastet, und gibt ihnen das goldene Zeitalter zurück. Ohne zersetzenden, auflösenden Zwiespalt in sich selbst, ohne den aufregenden Kampf

der Gedanken, die sich unter einander verklagen und entschuldigen, ohne den verhängnissvollen Bruch des Geistes mit der Natur, vollkommen instinktiv und organisch, leben seine Menschenkinder immer gleiche, ungetrübt harmonische Tage. Sie sind keine Schöpfungen eines subjectiven künstlerischen Gedankens, sondern wirkliche und natürliche Existenzen, wie sie noch jeden Augenblick geboren werden, die aber durchaus ungehindert die ganze Fülle ihrer schönen Anlage entwickeln konnten und die sie unbefangen in sich selbst und unangefochten von einer rauhen Aussenwelt jeden Augenblick bethätigen und zur Erscheinung bringen. Darin nun liegt der Grund, dass sie für keine Zeit etwas Fremdes und Befremdendes haben, dass sie noch unmittelbarer als selbst Rafaelische Wesen ansprechend und verständlich werden, und dass sie uns alle, gleich den gelungensten modernen Hervorbringungen, überraschend sympathisch berühren und fesseln. Reizendere Kindergestalten, als Soddoma sie malte, kann man nirgends sehen: ganz himmlische Gesundheit und fröhliche Lust, ergehen sie sich im frischen Morgenglanz des Lebens. Bei seinen Frauen besteht der Zauber in der unaussprechlichen Anmuth und Lieblichkeit ihrer Erscheinung, in der engelmilden Gelassenheit, die uns aus ihren Taubenaugen anblickt und zu Herzen dringt. Jünglingen und Männern verleiht er eine edle Schönheit, Hoheit und Kraft. Er organisirt sie für ein Leben der That und befähigt sie für alles Kühne und Bedeutende. Aber an der Harmonie, an dem Gleichgewicht ihres Wesens erkennt man wohl, dass sie sich nicht im Kampfe mit widerstrebenden, feindlichen Elementen entwickelt haben. Und da sie auch vor uns fast immer in ruhigen Situationen auftreten, so sind wir leicht geneigt, sie für zu mild und zu passiv zu halten. Der Krieg ist der Vater aller Dinge. Nur ein bewegtes, stürmisches Leben entwickelt schliesslich alle Kräfte der Menschen und jede Form derselben. Nur so vollzieht sich bei einer Allgemeinheit der ersten Naturlage die unendliche Individualisirung. Auf ihr beruht der Reichthum und der Fortschritt des Daseins. Soddoma nahm in seine Kunstschöpfung den Menschen auf, wie er sein kann, aber er versetzte ihn nicht

in ein Leben, wie es ist und wie es um der Entwickelung der Menschheit willen sein soll, sondern er lässt ihn in jenem paradiesischen und goldenen Zeitalter, das Dichtung und Religion am Anfang oder am Ende aller Tage gefunden haben. Da er jedoch wesentlich religiöse Zustände und Vorgänge zu schildern hat, so behält er wohl auch in dieser Hinsicht wieder Recht. Sein Ideal ist schlicht, einfach, wahr und anspruchslos. Er wagt es nicht, eine höher, grossartiger, reicher organisirte Menschennatur construiren zu wollen. In unserem Geschlechte, wie es eben lebt und webt, sieht sein Auge noch immer die erste ursprüngliche Reinheit und Schönheit, die vollendete Form, die ihm der Schöpfer am Tage des Werdens gab. Himmel und Erde fühlt er noch immer in ungestörtem Einklang. Der Ausdruck und die Offenbarung desselben wird dann seine Religion. Seine Frömmigkeit hat nichts Gesuchtes und Dogmatischbestimmtes, nichts Aufgedrungenes und Tendenziöses. Vielmehr wirkt sie so sehr als ein Allgemeines und Humanes im höchsten Sinne des Wortes, dass sie Katholiken und Protestanten, Gläubige und Ungläubige erregt und bewegt. Für Menschen, wie sie Soddoma malt, ist die Religion die natürlichste und eigentlichste Function der Seele. Ueberall auf der weiten Erde und im Innern ihres eigenen Herzens fühlen sie beständig den Wiederschein des Göttlichen, das in seiner Wesenheit anzuschauen ihnen dann um so leichter vergönnt wird. Liebe verbindet den Himmel und die Erde. Aus Huld und Gnade nehmen die Götter Menschengestalt an, und entzückte Hingabe des Herzens verklärt die Sterblichen. Die Liebe führt die Einen zur Erde nieder und hebt die Andern zum Himmel empor. Milde und Friede weilt in und über den Schöpfungen Soddomas, und weil dem Beschauer dies innere Glück aus Wesen entgegenleuchtet, denen er sich doch so nahe und verwandt meint, zieht es auf einen Augenblick auch in ihm selber ein.

Soddomas Charakter und die Geschichte seines Lebens zeigen den entschiedensten Gegensatz zu der Form und dem Inhalt seiner Werke. Man möchte glauben, dass in ein und

derselben Person niemals eine grössere Kluft zwischen dem Menschen und dem Künstler gewesen sei. Allein sein eigenes Wesen und das der Kinder seiner Phantasie ist trotz alledem im letzten Grunde, in der natürlichen Anlage und Voraussetzung genau ein und dasselbe. Hier wie dort fehlt von Anfang an und immerfort jeder Dualismus zwischen Materie und Geist, zwischen Leib und Seele; vielmehr gewahren wir hier wie dort eine unbedingte absolute Identität. Hier wie dort beruht die Existenz ausschliesslich auf dem, wozu sie die Natur in sich selbst machte und was sie ihr aussen finden liess. Beides sind unveränderliche Nothwendigkeiten. Von reflectirter Erkenntniss, von freiem Wählen und Wollen ist auch nicht eine Ahnung zu finden. Götter und Menschen, Engel und Heilige sind das, was sie sind, nicht durch sich selbst, sondern durchaus durch Nothwendigkeit. Kämpfen, Ringen und Streben gibt es hier nicht, kaum ein Werden. Man möchte sagen, Alles ist ein Sein und jede Veränderung in diesem Sein ist nur die nothwendige Entfaltung einer anderen Seite, einer anderen Eigenschaft desselben. Aus diesem Grunde haben Soddomas Lebensäusserungen und seine künstlerischen Compositionen etwas Passives. Aus diesem Grunde ist der Mann ohne Verstellung und Heuchelei, haben seine Werke keine Spur von Gesuchtem und Affectirtem, Erkünsteltem und Fremdartigem. In dem Einen gewahren wir nur Offenheit und Wahrhaftigkeit, in dem Andern Unmittelbarkeit und Wahrheit. Soddomas Leben und Kunstthätigkeit entfalten sich aus seiner angeborenen Eigenart und unter den Einflüssen seiner Zeit, wie ein Baum mit seinen Blüthen und Früchten aus seinem Kerne und unter den Bedingungen seines Standortes. Darum ist Soddoma nur aus dem allgemeinen Charakter seiner Zeit zu verstehen, aber eben darum spiegelt er sie auch rein und treu wieder. Willenloser und unbefangener als er kann sich der Einzelne nie an das Ganze hingeben. Er entbehrte in seltener Weise jene Selbsterkenntniss, die mit klarem Bewusstsein das Ich von der umgebenden Welt unterscheidet, und vollständig war ihm die Willenskraft jener Heroen versagt,

die sich nur darum ganz von ihrer Zeit durchdringen lassen, um sie ganz zu beherrschen und dem Allgemeinen den Stempel ihrer Eigenart aufzuprägen. Andererseits war jedoch Soddomas Individualität so umfassend, so bedeutend und stark in sich selbst, dass er ein wesentliches Moment von dem Geiste seiner Zeit, von der italienischen Renaissance nicht nur in sich aufzunehmen, sondern auch in eigenthümlichster Form wieder zum Ausdruck und zur Erscheinung zu bringen vermochte. In der Hochzeit Alexanders des Grossen und der Roxane hat er das Beste geleistet, was die antikisirende Malerei des sechszehnten Jahrhunderts aufzuweisen hat. Die Einzelfiguren von Heiligen im Rathhause von Siena und in derselben Stadt das Votivbild über der Porta Pispini zeigen uns nicht allein den Künstler auf der höchsten Stufe seines Könnens, sondern bieten uns auch ein Vollendetes der Kunst überhaupt. Hoheit des Styles und charakteristische Lebenswahrheit, antike Formenschönheit und moderne Sentimentalität, rücksichtslos profane heidnische Denkungsweise, verbunden mit einem angeborenen Sinne für die Mystik und Innerlichkeit des Christenthums; dieses räthselhafte Zusammen und Ineinander von Gegensätzen der Kunst, von Gegensätzen der geistigen Welt, wie es nur das eine Mal in der kurzen Blüthezeit der Renaissance in die Erscheinung getreten ist: gerade das hat sich in allen Werken Soddomas, ich will nicht sagen auf die vollendetste, aber jedenfalls auf die naivste, auf die fasslichste und greifbarste Weise ausgesprochen. Dieser Künstler kommt uns wie ein willenloses Medium vor, durch das sich seine Zeit offenbarte. Soddomas Leben und Wirken ist ein interessantes Phänomen: wie ein Stück Naturgeschichte erscheint es und reizt es uns. Aber das erhebende Schauspiel eines geistig-sittlichen Kampfes gewährt die Betrachtung desselben durchaus nicht. Wir erkennen sein ausserordentliches Talent mit Freuden an und erstaunen über seine Schöpfungen; allein mit Schmerz gestehen wir ein, dass sein Charakter ohne alle und jede ächt menschliche Grösse ist und dass wir ausser Stande sind, sein Dasein beneidenswerth und glücklich zu nennen. Nur die

Aufstellung eines hohen Zieles hebt den Menschen über sich selbst hinaus, nur das selbstbewusste, treue, consequente Streben darnach verleiht ihm innere Befriedigung und wahren Werth.

Ich kannte einen Mann, der in wahrhaft ungewöhnlicher Art in und mit der gesammten Natur lebte, der instinctiv in ihr aufging und sich unglücklich fühlte, wenn er einmal einen Tag lang nicht in Flur und Wald gekommen wäre. Als ihn zuletzt Krankheit an sein Zimmer fesselte, wurde ihm jeder Blick ins Freie zur unüberwindlichen Qual; er liess sein Lager vom Fenster entfernen und versenkte abgewandt sich in sich selbst, bis er verschied. Ganz so hatte sich Soddoma draussen zur Welt, zum Leben, zum Thun und Treiben der Menschen verhalten. Nicht mehr mitzuschwimmen in diesem ewig vollen und ewig jungen Strome, ruhig am Ufer zu stehen, wie ein Wrack von der Welle auf den Sand geworfen: das vermochte selbst der fast Siebzigjährige nicht zu ertragen. Lieber vergrub er sich in die Einsamkeit seines Hauses, wo er nichts mehr sah und hörte. Und draussen verstummte natürlich auch jede Kunde von ihm. Als er sein Ende herannahen fühlte, machte er sein Testament. Es ist noch vorhanden und beweist uns, dass der alte Mann wenigstens nicht in Noth und Elend verkam. Zugleich haben wir darin ein erfreuliches Zeugniss, dass er in seinen letzten Lebensjahren in volle Eintracht mit seiner treuen guten Frau kam und dass er ihren Charakter und ihre Tugenden zuletzt wohl zu würdigen und zu schätzen lernte. Beatrix wurde von ihm zur alleinigen und unbedingten Erbin aller seiner liegenden und fahrenden Habe eingesetzt. Soddoma starb in der Nacht auf den 14. Februar 1549. Ein stiller Mann war er schon seit Jahren geworden. Wie einst 1513 Pinturiccho, so wurde auch Soddoma ohne Prunk und Feierlichkeit zur Ruhestätte gebracht. Kein Stein bezeichnet sein Grab, und selbst die Sienesen wissen nicht, wo die Gebeine ihres Mitbürgers liegen. Aber sein Name lebt noch heute unter ihnen in Aller Munde, und seine Werke sind ein unvergängliches Denkmal seines Genius.



